

الفنون الشعبية



العدد ٧٠
أبريل - مايو - يونيو
٢٠٠٦





العدد ٧٠

أبريل - مايو - يونيو ٢٠٠٦

مجلة علمية محكمة
أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
عبد الحميد يونس
وأشرف عليها فنيًا
عبد السلام الشريف

رئيس مجلس إدارة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
ناصر الأنصاري

رئيس مجلس إدارة
الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية
ورئيس التحرير
أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير
صفوت كمال

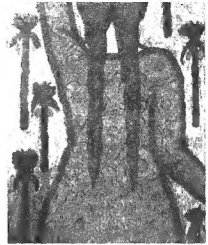
مدير التحرير
حسن سرور

مجلس التحرير
أحمد أبو زيد
أحمد شمس الدين الحجاجي
أسعد تديم
عبد الرحمن الشافعي
عبد الحميد حواس
عصمت يحيى
محمد محمود الجوهري
مصطفى الرزاز
نوال المسيري

المشرف الفني
نجوى شلبي
مكتبة الإسكندرية
BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

سكرتير التحرير
محمد حسن عبد الحافظ





◆ هذا العدد ٥

التحرير

◆ دراسات ومقالات :

- خطاب التأصيل بين دراسات الأدب الشعبي
والنقد المسرحي في مصر «مرحلة النشأة»..... ١١
د. سامي سليمان أحمد
- الحكاية الخرافية والشعبية العمانية
«دراسة في الشكل والمحتوى»..... ٤٣
د. آسية بنت ناصر بن سيف البوعلى
- الشفاية والكتابة الإثنوجرافية
«دراسة في اللفظ والمعنى»..... ٦١
د. السيد حامد
- تحفة الأنابيب وخبة الإعجاب بين الحقائق
والعجائب «قراءة في رحلة أبي حامد
الغرناطي»..... ٦٩
د. شوقي عبد القوي عثمان حبيب
- الجنبية : تراث وخصوصية ٨٩
د. صلاح أحمد البيهسي
- المرأة والهوية «دراسة في واحة سيوة»..... ٩٣
د. سوزان السعيد يوسف
- ◆ النصوص:
- حكايات وحواديت «نصوص شعبية من النوبة»..... ١١٥
الشیطان (حكاية) - أبلة الصقور (حدوتة).....
جمع وتكوين: أ. عمر عثمان خضر
- العديد: نصوص شعبية من سوهاج ١٢٤
جمع وتكوين: أ. أحمد الليلى

- الأسعار في البلاد العربية:
- سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت
٧٥٠ دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠
درهم، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال،
غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.
- الاشتراكات من الداخل:
- عن سنة (٤ أعداد) مضافاً إليها مصاريف البريد ٣٠ جيه، وترسل
الاشتراكات بحالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة
للكتاب.
- الاشتراكات من الخارج:
- عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولاراً
أوروبا: ١٦ دولاراً
أمريكا وكندا: ٢٠ دولاراً
مضافاً إليها مصاريف البريد.
- المراسلات:
- مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل
* رملة بولاق * القاهرة.
* تليفون: ٥٧٧٥٠٠ - ٥٧٧٥٠١

لوحات العدد:

للفنان: حلمى التولى

رسم ومصمم جرافيكى، مارس الكثير من النشاطات الفنية التى لها علاقة بالجمال الفنى البصرى: التصوير الزيتى، والتصميم الجرافيكى المسطح، والنشر، ومسرح العرائس، وتصميم الأثاث. توجد أعماله ضمن مقتنيات متحف الفن المصرى الحديث بالقاهرة. شاركه فى الكثير من المعارض المصرية والعربية والعالمية وحصل على الكثير من الجوائز منها جائزة معرض ليزج الدولى وجائزة معرض «بولونيا» لكتب الأطفال، أعماله فى مختلف المجالات مستوحاة من أشكال الفن الشعبى والأساطير.

المسكوتارية الفنية:

أحمد توفيق

شيماء موسى

مادلين أيوب

هند طه عبد ربه

نادية عبدالحميد السنوسى

المراجعة اللغوية:

أحمد بهى الدين أحمد

دعاء مصطفى كامل

على سيد على

مروان حماد

التنفيذ:

سمير خليل

عصام إبراهيم

صورتا الغلاف:

للنانة: هدى لطفى

البريد الإلكتروني:

alfununalshaabia@hotmail.com

ahmadhafiz3000@yahoo.com

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع: ٦٢٨٢ / ١٩٨٨

♦ المكتبة:

- ١٢٩ من ذكوة المراكور، عبد الحميد يونس (١٩١٠-١٩٨٨)،
إعداد: أنيل فرج
الثقافة الحضريّة فى مدن الشرق -
١٤١ استكشاف المحيط الداخلى للمنزل
عرض: أ. علاء الدين وحيد

♦ الشهادات:

- المأثورات الشعبية:
١٤٥ أساس الشخصية الوطنية والانتماء القومى
د. عبد القادر مختار
١٤٨ سبيل إلى المأثورات الشعبية
أ. عبد المنعم عبد القادر
١٥٢ مقدمة لكلام فى الاستلهام
أ. سمير عبد الباقي
١٥٤ النص الإبداعى من الزغردة إلى العوددة
أ. يوسف أبو رية

♦ جولة الفنون الشعبية:

- تراثنا القديم... قراءات جديدة
١٥٧ «مؤتمر التراث - بنى سويف»
متابعة: أ. إخلاص عطا الله
١٦١ النوبة قبل التهجير
متابعة: أ. عاطف زهر - أ. هبة يونس - أعدا لفر: أ. أحمد بهى الدين أحمد
١٦٨ «عراس الغلالة: هدى لطفى فى تاون هانس
مقابلة: أ. حسن سرور
١٧٥ This Issue ♦

د. محمد بهسى



هذا العدد

يحتوى هذا العدد على ست دراسات فى مجالات فولكلورية متعددة، نستهلها بدراسة الدكتور سامى سليمان احمد حول: «خطاب التأصيل بين دراسات الأدب الشعبى والنقد المسرحى فى مصر؛ مرحلة النشأة»، وهى دراسة تقع فى مجال يربط دراسات الأدب الشعبى من ناحية، والنقد المسرحى من ناحية أخرى، وتطرح سؤالاً محورياً عن تأثيرات دراسات الأدب الشعبى على خطاب النقد المسرحى الاجتماعى المصرى، فى الفترة من عام ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، حيث التقى المجالان للمرة الأولى فى تاريخ الثقافة المصرية الحديثة، بمسعيهما معاً إلى تحقيق «التأصيل» بوصفه محاولة لتجذير الأنواع الأدبية الحديثة. وتطلق الدراسة من تصور يرى التأصيل الإبداعي ظاهرة تتطوى على عمليات تشكيلية يقوم فيها بمبدعو الأنواع الأدبية الحديثة باستلهم عناصر جمالية، جزئية أو كلية، مستمدة من الأنواع الأدبية الشعبية، رغبة منهم فى الخروج من إسار التبعية الثقافية. وقد تحقق ذلك التأصيل فى إطار الثقافة المصرية فى تلك المرحلة المذكورة، حيث تبلورت ثلاثة ملامح أساسية، أولها تأسيس قاعدة لدراسات الأدب الشعبى فى الجامعة، وثانيها بروز عدد من التجارب والنصوص المسرحية التى استمدت الكثير من المقومات الجمالية والأدائية لأشكال الأدب الشعبى، وثالثها تشكل خطاب النقد المسرحى الاجتماعى الذى كان أبرز الخطابات النقدية اهتماماً بمسألة التأصيل.

وتناولت الدراسة نشأة دراسات الأدب الشعبى بين عامى ١٩٤٥ و١٩٦٧، وانتهت - بعد تصنيفها لهذه الدراسات - إلى عدد من الملاحظات التى أبرزت دور هذه الدراسات فى تهيئة السبيل لكتاب المسرح ونقاده للإفادة من الأشكال الشعبية الأدبية والأدائية، سواء لتركيزها على السير والقصص الشعبية، أو لبلورتها تصوراً يرى بعض أشكال الأدب الشعبى أشكالاً مسرحية. ووازى ذلك رصد النصوص المسرحية التى أهدت من أشكال الأدب الشعبى ونصوصه، ثم الوقوف على تشكل تيار النقد المسرحى الاجتماعى.

ثم تعرّج الدراسة على تحليل جوانب التأصيل فى دراسات الأدب الشعبى، والكيفية التى انتقلت بها إلى خطاب النقد المسرحى الاجتماعى. ومن ثم، توقفت عند الكثير من العناصر الداخلة فى ماهية المسرح ومهمته لتكشف عن مكوناتها الجزئية والعامة، ولتحلل الفهم الذى قدمه كل من دارسى الأدب الشعبى ونقاد المسرح، لتصل إلى بيان العلاقات التى ربطت بين هذين الخطابين؛ وذلك لمستتبط وجوه التلاقى بينهما. واستكملت الدراسة تحليلاتها بالوقوف على وجوه التلاقى فى موقف أصحاب دراسات الأدب الشعبى والنقد المسرحى من مسألة لغة المسرح، ثم أنهت الدراسة تحليلها بالوقوف على الدائرة الشاملة التى كان يتلاقى فيها الخطابان اللذان اتخذوا موضوعاً للدرس، وهى دائرة القومية.

خلصت الدراسة إلى أن العلاقة بين هذين الخطابين شكلت المرحلة الأولى من مراحل اتصالهما، وأن حصيلة تلك العلاقة يجب أن تقهم في ضوء تلك المرحلة/ البداية.

وتحت عنوان «الحكاية الخرافية والشعبية العمانية»، تقدم الدكتورة أسية بنت ناصر بن سيف البوعلى، دراسة في شكل ومحتوى نموذجين من القصص الشعبي العماني. الأول نموذج للحكاية الخرافية: «النصف ذهب والنصف فضة». والثاني نموذج للحكاية الشعبية: «فاضل أو رمادوه». وبعد عرض النموذجين عرضاً واقعياً، تقدم الدكتورة أسية تحليلاً يعتمد النهج البنيائي (المورفولوجي) لدى فلاليمير بروب، وتنقسم الدراسة إلى قسمين: الأول: الدراسة من حيث الشكل، وينطوي على مستويين، الأول: العناصر الفنية المتمثلة في الشخصيات والأحداث والزمان والمكان واللغة. والمستوى الثاني: يتمثل في الوحدات الوظيفية، مثل وحدة تحذير البطل، ووحدة إيذاء البطل ووقوعه ضحية، ووحدة افتقار البطل إلى شيء ما، فضلاً عن الوحدات التي تتمثل في النموذج الخرافي، ولا تتمثل في النموذج الشعبي، مثل وحدة القوى المعارضة التي تبحث عن معلومات عن البطل وتستقبلها، ووحدة البطل يخالف المحتور. أما القسم الثاني من الدراسة، فهو التحليل من حيث المحتوى، ويتناول مجموعة من الرموز الموظفة في النموذجين، مثل رمزية العدد «ثلاثة»، ورمزية العدد «سبعة»، ورمزية الحصان، ورمزية الأداة السحرية، ورمزية الشر، ورمزية النهاية السعيدة.

ويقف وراء التحليل المورفولوجي الذي اعتمدته الدراسة عدد من الأسئلة المهمة من مثل: إلى أي مدى تمثل الحكايات منتجاً ثقافياً جماعياً يعبر عن الجماعة بوصفها ذاتاً تعكس هذه الحكايات جانبها الوجداني؟ وإلى أي حد تلعب الحكايات دوراً مؤثراً في تأكيد معتقدات الشعب العماني، والكشف عن فلسفة ذات علاقة بتجربة إنسانية عميقة، يبعدها النفسي والاجتماعي؟ وكيف يتسنى للحكاية استدعاء الحاضر أو كيف يحقق الشعب بواسطتها ما لم يحققه في واقعه؟

وفي نهاية الدراسة، تتضمن الخاتمة عدداً من النتائج التي استخلصتها الباحثة من تحليلها للنموذجين المعتمدين.

ثم تنتقل إلى دراسة الأستاذ الدكتور السيد حامد المعنونة بـ «الشفافية والكتابة الإثنوجرافية: دراسة في اللفظ والمعنى»، وتقدر الدراسة حول أهم القواعد والأسس المنهجية التي يتطلب الالتزام بها من قِبَل الباحث الأنثروبولوجي أثناء إجرائه البحث الميداني لكي تتحقق غاياته بحثه بصورة لا تؤثر على مستوى الواقعية الإثنوجرافية والصدق الموضوعي، أي التحوُّط من التأثيرات الذاتية ومشكلات انتماء الباحث الوطني إلى مجتمع البحث (Insider). وفي هذا الإطار، يركز الدكتور حامد على تأكيد أهمية معاينة المجال الشفاهي لمجتمع البحث - بمختلف جوانبه اللهجية والحركية والرمزية والمعرفية والتاريخية - في الوصول إلى تصور موضوعي لبناء الاجتماعي والثقافي والفكري للمجتمع الذي يجري فيه العمل الميداني. ثم تمرُّ الدراسة على نوع أدبي شفاهي شعبي، هو المثل، حيث ترصد عدداً من نماذج المتصلة بأنماط العلاقات الاجتماعية والقريبة من جانب، ونماذج أخرى تتصل بثقافة الجسد ورموزه. ومن خلال هذه الأمثال الشعبية، يحاول الدكتور حامد تطبيق الأفكار النظرية الواردة في دراسته، كما يعمل على اختبارها، خاصة الفكرة المتصلة بالعلاقة القائمة بين الأداء الشفاهي والنماذج المعرفية التي توجد في أذهان الأفراد في المجتمع المحلي.

ومن المجال الشفهي، تنتقل إلى المجال المدون من المأثورات الشعبية الأدبية، من خلال دراسة الأستاذ الدكتور شوقي عبدالقوي عثمان حبيب، المعنونة بـ «تحفة الألباب ونخبة الإعجاب بين الحقائق والعجائب»، حيث يقدم فيها قراءة وافية في تحفة أبي حامد الغرناطي (٤٧٣ هـ/ ١٠٨٠ م - ٥٦٥ هـ/ ١١٧٠ م). مستهلاً دراسته بالحديث عن ذلك النوع من المصنفات العربية الموسوم بـ «كتب العجائب والغرائب» في التراث العربي، موضعاً مضامين هذه الكتب وأسباب تأليفها وعوامل انتشارها في العالم الإسلامي إبَّان عهود التدهور والاستعمار. ثم ينتقل الدكتور حبيب إلى تحفة الغرناطي، بدءاً من إضاعة شخصية أبي حامد الغرناطي

الذى زار مصر - للمرة الأولى - عام (٥٠٨هـ - ١١١٤م)، ومر بعدد كبير من البلدان، ثم دفعه صديقه أبو حفص عمرو بن محمد إلى جمع ما رآه فى الأسفار من عجائب البلدان والبحار، وما صح عنده من نقلة الأخبار. ثم عُرف الدكتور حبيب بالمادة العجائبية التى احتواها كتاب الغرناطى، موضعاً أن الكثير مما رآه واعتبره من العجائب هو من الظواهر الطبيعية التى أثبتتها العلم فى العصر الحديث. أما الغرائب التى لم يرها بنفسه، وأخذها من آخرين بالسماع، فهى حكايات تشبه حكايات «الف ليلة وليلة»، وهى تمثل خرافات لم يدهق أبو حامد فى البحث عن تفسير لها باعتبارها من دلائل قدرة الله وإعجازه، ولهذا انتشر هذا النوع من الكتابة فى الغرائب، واستحسنته العامة من الناس، خاصة فى ظروف التدهور التى أصابت العالم الإسلامى وجعلته محل طمع للقوى العالمية الأخرى من صليبيين ومغول.

ثم يقدم الدكتور حبيب عرضاً موجزاً لكتاب الغرناطى، ويسرد نماذج منه تتسم بالتشويق. وفى النهاية، يؤكد على أهمية المادة العجائبية، التى كانت مصدراً للترفيه والترويح عن النفس، كما كانت دافعاً لروح الرحلة والمغامرة والبحث، فضلاً عما تقدمه من مادة علمية ومعلومات تستدنان إلى الوصف الذى قدمه الغرناطى للبلدان التى زارها ورآها بنفسه.

وفى مجال الثقافة المادية، يقدم الدكتور صلاح أحمد بهنسى وصفاً دقيقاً لـ «الجنبية»، التى تمثل واحداً من أبرز علامات الزى الشعبى للرجل فى «اليمن» (والجنبية «خنجر» يتمنطق به الرجل فى جنبه). وتمثل «الجنبية» علامة بارزة على مستوى المكانة الاجتماعية والمادية لمن يتمنطق بها. ولذلك قولهم: «الرجل بقدر بجنبيته» و«الجنبية ثمن بصاحبها». ويستقصى الدكتور بهنسى مختلف جوانب هذا الموضوع، بدءاً من الشواهد الأثرية التى تدل على أن اليمنيين استعملوا الجنبية منذ العصور القديمة، مروراً بقيمتها الاجتماعية والعلمية وباستعمالاتها المختلفة فى الاحتفالات والمناسبات، ثم يقدم وصفاً لأجزاء الجنبية: (الرأس، والسلة «النصل»، والميسم، والعنبيب «العقد»، والحزام).

وتقدم الأستاذة الدكتورة سوزان السعيد يوسف موضوعاً بعنوان «المرأة والهوية: دراسة فى واحة سيوة»، تسعى فيه إلى قراءة الثقافة الشعبية للمرأة السيوية من خلال دراسة الأداء الدرامى للمرأة فى الاحتفالات المختلفة، عبر الحركة المادية لنشاط الجماعة: المشى.. الطهى.. الكلام... إلخ، ومن خلال دراسة الرموز التى تعبر عنها فى منتجاتها اليدوية. وتعتمد الدكتورة سوزان المنهج التاريخى الذى يقدم عرضاً لتاريخ الواحة، وللمؤثرات الثقافية المختلفة التى تماقت عليها، فضلاً عن إفادتها من المنهج الوصفى من خلال الرحلات الميدانية التى شاركت فيها (عامى ٢٠٠٠ و ٢٠٠١)، حيث أتاحت لها هذه التجارب مشاهدة المناسبات الاجتماعية فى الواحة. وتستهدف الدراسة الوقوف على ثقافة المرأة فى واحة سيوة، ليتسنى التعرف على ملامح التنوع الثقافى للمرأة المصرية فى مختلف أنحاء مصر وإقليمها، مما يهدد للمحافظة على التراث الثقافى للمرأة المصرية وتمييزه، بدلاً من محاولات التشويه ولمس الهوية وإدماج المجتمع فى أشكال ثقافية غريبة عن السياق التاريخى والاجتماعى والثقافى للمجتمع المصرى بتقاليد الأصيله وشخصيته الحضارية.

ثم تنتقل من باب الدراسات إلى باب النصوص، حيث يحتوى هذا العدد على موضوعين لنصوص أدبية شعبية مجموعة من الميدان. الموضوع الأول: «حكايات وحواديت: نصوص شعبية من النوبة»، يحتوى على حكاية وحدوة شعبيتين نوبيتين، الأولى بعنوان «الشيطان»، والأخرى بعنوان «ابنة المسقور». جمعهما الأستاذ عمر عثمان خضر من الراوى الشيخ عبد الرحيم إسماعيل (٧٥ سنة) فى أغسطس عام ١٩٧٦. أما الموضوع الثانى، فعنوانه: «العديد»: نصوص شعبية من سوهاج، ويحتوى على عدد من المراثى الشعرية الشعبية المعروفة باسم «العديد»، جمعها ودونها الباحث الأستاذ أحمد المليش من الراوية عطيات مجلى الديب (٦٠ سنة) من قرية ساحل طهطا، التابعة لمركز طهطا، محافظة سوهاج. وقام بتصنيف المادة المجموعة تحت

عناوين عدة: «عديد على الأخ أو الزوج أو الابن الكبير»، «العديد على الأم وعديد الابنة على أمها»، «عديد البنات على حالها»، «عديد على الأب»، «عديد الليتامى».

مع هذا العدد يعود باب «المكتبة» بموضوعين. الأول تحت عنوان «من ذاكرة القولكلور»، حيث يقدم الأستاذ نبيل فرج قراءة متميزة لعدد من إسهامات الرائد الكبير الدكتور عبد الحميد يونس، مبرزاً دوره المؤثر فى حركة التجديد الأدبي والنقدى، والتي بدأت فى السنوات الأولى من النصف الثانى من القرن العشرين، وتحديداً بعد ثورة ١٩٥٢. وقد أضاء الأستاذ فرج الدور الذى قام به الدكتور يونس من خلال الصحافة، منذ تولي رئاسة القسم الثقافى لجريدة الجمهورية فى ١٩٥٤، حيث أسهم فى إضاح المجال أمام عدد كبير من الكتاب، خاصة كتاب القصة القصيرة، وفى طرح الكثير من المفاهيم الجديدة، أو تصحيح بعض المفاهيم، أو ضبط البعض الآخر، مرتكزاً على تراثنا القومى المصرى والعربى، الشعبى والرسمى على السواء، ويتضمن الموضوع حواراً ينشر فى مصر للمرة الأولى، أجراه الأستاذ فرج مع الدكتور يونس عام ١٩٧٩ بمناسبة بلوغه سن السبعين، بالإضافة إلى مناسبة صدور «معجم القولكلور» فى بيروت. ويجمع الحوار بين الجانب الشخصى للدكتور يونس، والجانب الفكرى العام الذى تعددت فيه الاهتمامات بين الأدب العربى المكتوب بالفصحى والأدب الشعبى الشفهى، انطلاقاً من وعيه بوحدة الظاهرة الثقافية التى تعنى الخبرة الحية فى الزمان والمكان، والمعرفة التى تتفاعل فيها الخبرة الخاصة مع المجتمع والعقل الجمعى وضميره وقيمه الإنسانية. كما يتضمن الموضوع ملحقاً بمختارات متنوعة من كتابات الدكتور يونس فى مراحل مختلفة من مسيرة حياته العلمية الحافلة، منها مختارات صحفية مثل مقالاته: «نحو أدب جديد»، «الجمهورية، ١٢/١٢/١٩٥٢»، «كامل كيلانى»، الجمهورية، ٢٠/١٠/١٩٥٩. ومنها مقتطفات من كتبه: الحكاية الشعبية، والأسفار الخمسة أو البنجاتتقرا، والهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، ومجتمعنا، والظاهر بيبرس فى القصص الشعبى.

أما موضوع «المكتبة» الآخر، فيتضمن عرضاً لكتاب لىلى الموسوى: «الثقافة الحضارية فى مدن الشرق، اكتشاف المحيط الداخلى للمنزل»، ويوضح الأستاذ علاء الدين وحيد فى مستهل عرضه أنه على الرغم من أن الكتاب موجه للقارئ الغربى، فى محاولة لشرح مغزى المروضات الفنية الإسلامية فى متحف اسكتلندا الوطنى، كما هو موضوع فى مقدمة المؤلف - فإنه يعنى القارئ العربى المعاصر بالدرجة الأولى، حيث يرسم هذا الكتاب صورة مليئة بالشجن، عاش مجتمعنا جانباً منها قبل أن تتبدل الحياة التى عهدها فى النصف الأول من القرن العشرين. كما أن بعض ما تصفه المؤلف من مظاهر الحياة اليومية فى نهايات القرون الوسطى وبدايات العصر الحديث، لا يزال واقعاً يومياً فى الكثير من القرى، حيث لا يزال قطاع كبير من الشعب العربى يعيش فى أجواء مشابهة.

ومع هذا العدد، تواصل مجلة «الفنون الشعبية» نشر شهادات المبدعين حول علاقة الإبداع الحديث بالإبداع الماثور، وإبداع الفرد بإبداع الجماعة، حيث نهل المبدع المصرى المعاصر - ولا يزال ينهل - الكثير من ينباع الماثورات الشعبية، وقد أضاءت المجلة - فى أعدادها السابقة - عدداً من الشهادات، تدور فى ظلك التكوين الأدبى والثقافى والاجتماعى وثيق الصلة بالثقافة الشعبية والماثورات، والتى تم استلهاها ثقافياً - أو قصدياً - فى الأعمال الفنية التشكيلية والموسيقية أو الأعمال الأدبية بأنواعها، حيث يستبطن المبدع الآثار الكامنة فى ذاته ووعيه من حواديث وأغان ورسوم وصور وطقوس وعادات وتقاليد ومعتقدات وممارسات اجتماعية، أثرت - من بعد - فى تكوينه الشخصى ومكوناته الإبداعية. فى هذا العدد، تقدم أربع شهادات لكل من: الفنان التشكيلى الدكتور عبد القادر مختار، تحت عنوان: «الماثورات الشعبية: أساس الشخصية الوطنية والانتماء القومى». ثم الشهادة الثانية للروائى الأستاذ عبد المنعم عبد القادر، بعنوان: «سبيل إلى الماثورات

الشعبية، شهادة الشاعر الأستاذ سمير هيدالباقي المعنونة بـ «مقدمة كلام في الاستلزام»، وتختتم الشهادات بشهادة الروائي يوسف أبو رية حول «النص الإبداعي من الزغردة إلى العدودة».

وهي «جولة الفنون الشعبية»، يطوف هذا العدد في ثلاث فعاليات تتصل بشؤون الثقافة الشعبية والتراث، تتمثل الفعالية الأولى في المؤتمر العلمي الثاني لقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، فرع بنى سويف، تحت عنوان: «تراثنا القديم؛ قراءات جديدة»، حيث تقدم الأستاذة إخلاص عطا الله عرضاً للدراسات التي تخص التراث والمآثور الشعبيين. ويتكون العرض من أربع فقرات؛ تحتوي الأولى على استخلاص للمسلمات النظرية التي ساقها الأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل حول أهمية التراث وموقفنا منه وعلاقته بالإبداع المتجدد في الحاضر. وتتأول الفقرتان الثانية والثالثة عرضاً لبحثي الدكتور إبراهيم عبدالحافظ اللذين تقدم بهما للمؤتمر، أولهما يدور حول «الأمثال الشعبية والتشبيه بالطير»، وثانيهما يتأول موضوع «السيرة الهلالية بين الرواية التقليدية والمستحدثة». أما الفقرة الرابعة والأخيرة، فتحثوي على عرض للبحث المقدم من الباحث محمد حسن عبدالحافظ تحت عنوان «السيرة الهلالية بين الشفاهي والمكتوب وما بعد المكتوب».

أما الفعالية الثانية للجولة، فتتمثل في وقائع سلسلة الندوات التي انعقدت بمقر الجمعية المصرية للمآثورات الشعبية تحت عنوان «النوبة قبل التهجير»، وذلك في الفترة من منتصف فبراير حتى نهاية مارس ٢٠٠٦، ضمن الموسم الثقافي للجمعية. تناولت الندوة الأولى منظومة العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية في النوبة، وبخاصة احتفاليات الموالد والمشايخ والمقامات، فضلاً عن وضعية المرأة وطريقتها في الاحتفالات، وقد تحدث فيها كل من الأستاذة الدكتورة نوال المسيري والأستاذ الدكتور أسعد ديم. أما الندوة الثانية، فكان محورها «الوحدات الزخرفية الفنية للنوبة القديمة، وطرق توظيفها في الفنون التشكيلية الحديثة والرسوم المتحركة»، وتحدث فيها كل من الدكتورة سلوى أبو العلا والدكتورة ناهد شاكربابا. أما الندوة الثالثة، فقد طرح فيها اثنان من كبار جامعي المآثورات الشعبية المصرية مشاهدتهما وذكرياتهما الميدانية ضمن فريق العمل في بعثات مركز الفنون الشعبية التابع لأكاديمية الفنون فترة رئاسة الأستاذ أحمد رشدي صالح، وهما خيريرا الفضولكور الأستاذ صفوت كمال، والأستاذ حمى لطفى. وفي ختام الندوات، قدم اثنان من أهالي النوبة شهادتهما حول النوبة، وهما الأستاذ مصطفى محمد عبد القادر، والأستاذ محمد سليمان جندكاب. وقد تضمنت الشهادتان مجموعة من التصورات والآراء حول عادات مجتمع النوبة وتقاليدته قبل التهجير. قام بمتابعة الندوات كل من الأستاذ عاطف نوار والأستاذ هيثم يونس، وأعداهما للنشر الأستاذ أحمد بهي الدين أحمد.

أما آخر الفعاليات التي أضاءتها «الجولة»، فيتمثل في المعرض الذي أقيم بقاعة تاون هاوس في وسط البلد، بعنوان «عرائس» للفنانة هدى لطفى، حيث أجرى الأستاذ حسن سرور مقابلة معها حول العروسة بوصفها منتجاً ثقافياً شعبياً، وبوصفها تقليداً فنياً قديماً، وكيفية استلزام أشكالها في الفنون التشكيلية الحديثة، وحول مصير هذا التراث، وطرائق استخدام الحرف الشعبية المختلفة، وربطها بأعمال فنية ذات علاقة بقضية الحدالة في المجتمع، وكيفية مواجهة العرائس البلاستيكية والخامات الأخرى المنتجة في الصين وكوريا وأمريكا.

ويسعد هيئة المجلة أن تبدأ بهذا العدد تجربة جديدة يحمل نواها الأستاذ الدكتور ناصر الأنصاري رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، والجمعية المصرية للمآثورات الشعبية، وهي جمعية أهلية يرأسها الأستاذ الدكتور أحمد مرسى وتعنى بجمع المآثورات الشعبية وتوثيقها ورعاية أصحابها، وإتاحتها للمبدعين والدارسين كي تظل المجلة مؤدية رسالتها في الحفاظ على هذه المآثورات، وتعميق الوعى بدورها وأهميتها، وتشجيع دراستها.

التحرير



خطاب التأصيل

بين دراسات الأدب الشعبي والنقد المسرحي (مرحلة النشأة)

د. سامي سليمان أحمد

تسعى هذه الدراسة إلى الإسهام في استكشاف مجال يبنى لم يزل غاية سواء من دارسي النقد العربي الحديث أو من دارسي الأدب الشعبي على السواء؛ وهو مجال التأثيرات التي مارسها خطاب دارسي الأدب الشعبي على خطاب النقد المسرحي في مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧) في مسألة تأصيل المسرح العربي.

ومن الواضح أن ذلك المجال البيني ندر أن يتعامل معه دارسو الأدب والنقد العربي الحديث؛ إذ انصرف اهتمام الكثيرين منهم إلى تناول بعض تأثيرات أشكال الأدب الشعبي على نصوص الأدب العربي الحديث وأشكاله؛ لاسيما الأنواع الأدبية الحديثة فيه كالرواية والمسرحية^(١).

وتحدد هذه الدراسة الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٥ و ١٩٦٧ إطاراً زمنياً؛ إذ هي الفترة التي تبلورت فيها دراسات الأدب الشعبي داخل المؤسسات الثقافية الاجتماعية كالجامعة ومراكز البحوث المتخصصة، كما أنها هي الفترة ذاتها التي شهدت ترسخ دراسات الأدب العربي الحديث في المؤسسات الثقافية الاجتماعية كالجامعة والصحافة.

وتختار هذه الدراسة خطاب النقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧) بوصفه عينة دالة يكشف تطويل جوانبها المتصلة بمسألة التأصيل اتصالاً مباشراً عن تأثيرات دراسات الأدب الشعبي في رُفد مسألة التأصيل وتوجيهها في سياقات ذلك الخطاب.

(١)

التأصيل ظاهرة ذات أوجه متعددة يصرف بعضها إلى تحديد دلالاته بوصفه جانباً من جوانب الممارسة الإبداعية في كتابة الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي، بينما

(١) اهتمت دراسات الأدب العربي الحديث، والتي قويت في الجامعة بعد الحرب العالمية الثانية، بكشف بعض تأثيرات التراث والأدب الشعبي في بعض أشكال الرواية والمسرحية. ولكن غلب على أصحاب هذه الدراسات الشهيرين من دور تلك المؤثرات الشعبية في تصورات الروايات والمسرحيات الحديثة. انظر على سبيل المثال:

- عهد المحسن طه بدر: تطوُّر الرواية العربية في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨) الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٨٣، ص ١٥٢-١٥٨ حيث يكشف عن تأثير الأدب الشعبي في العقدة في روايات التسليية والترفيه. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٦٣.

- محمد يوسف نجم: **المسرحية في الأدب المصري الحديث** (١٩٤٧-١٩٩٤)، الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٠، ص - ٣٦٦-٣٨٢، حيث يدرس المسرحيات المعتمدة من ألف ليلة وليلة والدراسات الشعبية. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٥٦.

(٢) شكرى عياد: **الرؤيا المقيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ٢٨.**

(٣) انظر: محمد المدوني: **إشكاليات تأصيل المسرح العربي، الجمع التأسيسي لعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس ١٩٩٣، ص ١٣٤.**

(٤) حول هذه المسألة يمكن مراجعة عدة دراسات، من أهمها فيما نرى: - علي الراعي: **الفنون الكوميديا من خيال الظل إلى تجسيد الريحاني، كتاب الهلال، عدد سبتمبر ١٩٧١.**

- أحمد شمس الدين الحجاجي: **المسرحية الشعبية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، عدد أكتوبر ١٩٩٥، ص - ٤٦١١،** حيث يحال العناصر الجمالية المختلفة المشكلة للفردية الشعبية العربية، ثم يأخذ في دراسة كييفيات تولي هذه العناصر في النصوص المسرحية العربية الأولى. ولما وثق الكتاب فهي تحليل لتجليات عناصر فنون الفرقة الشعبية في نصوص المسرح الشعبي العربي الحديث والمعاصر. ونجد هذه الدراسة - فيما نرى - أوفى دراسة عن آليات التأصيل في نصوص المسرح الشعبي العربي.

(٥) شكرى عياد: **الرؤيا المقيدة، مرجع سابق، ص ٢٨،** ونشير إلى أننا ستعرف أمام الأصول الشعبية فقط.

ينصرف بعضها الآخر إلى جانب من جوانب الممارسة النقدية الموازية للممارسة الإبداعية من ناحية، والماعية إلى تأطير التأصيل وحده إبداعياً، من ناحية ثانية. ويشير الجانب الأول للتأصيل إلى سعي كُتّاب الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي، كالترواية والمسرحية، إلى الإفادة من الموروثات التراثية التي تلقى بعض جوانبها وتشكيلاتها الجمالية مع تلك الأنواع الجديدة. ونقد ما ينطوي مسعى التأصيل الإبداعي على (جدال مستمر بين الأصول والوافد، بحيث تبدو الأصالة عملية نسبية ومتطورة) (٢) فإن التأصيل الإبداعي ينصب على تثبيت الأنواع الأدبية الجديدة في المجتمع العربي، حتى تصبح أقدر على تلبية الحاجات الجمالية والاجتماعية لأبناء المجتمع العربي الحديث بمراحله وتحولاته المختلفة.

وإذا كان التأصيل الإبداعي ينطوي على عمليات تشكيلية مستمرة يقوم بها المبدع تحقيقاً لغاية التأصيل بوصفها غاية اجتماعية قومية، فإنه يطلق من إدراك أصحابه خطر الذوبان في ثقافة الآخر، مما يولد رغبة لديهم في الخروج من أسر التبعية لذلك الآخر (٣). ومن هذا المنظور كانت للتأصيل تجليات متنوعة صاحبت منشأ الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي؛ فليست إفادة رواد المسرح العربي - منذ منتصف القرن التاسع عشر - من فنون الفرقة الشعبية ومن أنماط القصص الشعبي ومن فنون الغناء العربي (٤) سوى دلائل على عمليات تأصيلية كان هؤلاء الرواد يمارسونها بوعي شديد، من أجل تثبيت المسرح الغربي بأشكاله المختلفة في المجتمع العربي، تثبيتاً يقضي - عبر التراكم التاريخي - إلى تجذير المسرح في الثقافة والمجتمع العربيين.

إن التأصيل الإبداعي بما يتولد عنه من ممارسات إبداعية متعددة يبني على نغمة من الإدراك المعرفي الجديد بالأنا وبالأخر (الأوروبي) فينتج وعياً جديداً بالتراث العربي من ناحية، وبالتراث الإنساني من ناحية أخرى.

وينصرف الجانب الثاني من جوانب التأصيل إلى الممارسة النقدية التي نوازي الممارسة الإبداعية، وتسعى إلى أن تحدد لها الأطر الجمالية والفنية وطرائق التعامل مع المادة التي يتم تأصيلها، وتساعد المبدعين والمتلقين - على السواء - على كشف إمكانات الإفادة من الموروث العربي القديم والشعبي، وحدود الأشكال والأنواع الأدبية الغربية في التلاقح أو التناغم مع مؤلفاتها العربية. وإذا كان التأصيل النقدي سعيًا إلى تحقيق الأصالة فإنه بوصفه ممارسة نقدية مؤثرة في الإبداع والتلقي على السواء - يجب أن يستند إلى درس نقدي عريق للعلاقة بين الأشكال الأدبية الوافدة وبين الأصول العربية سواء أكانت أصولاً رسمية أم شعبية (٥).

إن التحديد السالف للتأصيل الإبداعي والتأصيل النقدي يقضي إلى ضرورة إضفاء العناصر الثلاثة المعهمة في بلورة إشكاليته في الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، وهي دراسات الأدب الشعبي من ناحية، والممارسات أو للتخصص المسرحية المرتبطة ارتباطاً مباشراً بالتأصيل من ناحية ثانية، ثم خطاب النقد المسرحي الاجتماعي من ناحية ثالثة. وإذا كانت هذه المجالات الثلاثة عناصر من الثقافة المصرية في الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، فإنها - بهذا المعنى - انعكاس للمناخ الاجتماعي التاريخي الشامل الذي ساد المجتمع المصري بكافة جوانبه المختلفة (الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية). وإن كان ذلك للتردد لا



ينفى - مطلقاً - الخصوصية التي انطوى عليها كل مجال منها بوصفه نمطاً من الممارسة السوسيو - جمالية أو السوسيو - فكرية؛ إذ إن هذه الخصوصية هي التي أسهمت - سواء في مسار تفاعل هذه المجالات أو في نهاية المرحلة (١٩٤٥ - ١٩٦٧) - في بلورة علاقاتها التي شكلت - بدورها - نتائج تفاعل هذه الخطابات من ناحية، كما جعلت من تلاقيها تشكيلاً لمرحلة النشأة من ناحية ثانية. ولعل تأمل تلك الناحية الثانية بصفة خاصة أن يكون دالاً أولياً على اختلاف هذه المرحلة عن المرحلة أو المراحل التي تلتها في تاريخ الثقافة المصرية.

(١/٢)

تكشف متابعة تاريخ نشأة دراسات التراث الشعبي في مصر - ومن بينها دراسات الأدب الشعبي بصفة خاصة - عن اقترانها ببلورة ١٩١٩؛ حيث نشط الاتجاه الرومانسى الذى دعا بعض رواده - على غرار الاتجاه الرومانسى الغربى - إلى الاهتمام بالشعب^(٦)، لاسيما أن بعض الأغاني التي خلعت عليها صفة الشعبية قد لاقت انتشاراً واسعاً خلال ثورة ١٩١٩ على ما هو معروف عن أغاني بديع خيري وأحسان سيد درويش. ولقد أدت الجامعة المصرية - الوليدة في تلك المرحلة - دوراً في نهضة فئات من المثقفين للاهتمام بدراسة التراث الشعبي، وهذا ما نتج عن دعوة بعض أبناء الجامعة إلى إعادة النظر في التراث العربى القديم والوقوف منه موقف الناقد المتأمل الذى يوصل للجوانب الإيجابية فيه وينفى جوانبه السلبية^(٧).

ولعل مسعى الرومانسيين المصريين إلى تقديم أدب مصرى وأدب عصرى، هو الذى دفع بعضهم إلى تقدير الأدب العامى أو الشعبى المصرى والاحتفاء به بوصفه جزءاً (من) تاريخ الأدب العربى لاحتوائه على كثير من حركات العقول والأفكار المصرية ولانتمياؤه بصبغة للتفكير المصرى^(٨).

ولأن المنظور التعبيرى / الرومانسى لم يكن ليفارق أصحاب هذه الدعوة، فإن منطق التعبير السائد في خطابهم كان يوصل لنظرة جديدة إلى الأدب - فى عموم - تراه تعبيراً عن ذات الفرد أو ذات الجماعة أيضاً. وقد مدّوا تلك النظرة إلى الأدب العامى أو الشعبى فأصبح - ذلك الأدب - لدى أحمد صيف - على سبيل المثال - (أدب على صور النفوس والحياة العامة والخاصة لأمة من الأمم من الأدب الفصيح المنطق الذى يلتزم فيه الشاعر أو الكاتب طرق الصنعة والتعلم)^(٩).

ومن البين أن تلك النظرة قد أدخلت - أولاً - الأدب الشعبى أو العامى فى إطار الأدب فى عموم لتساوى بين الرسمى أو الفصيح، و الشعبى أو العامى من حيث كونهما أدباً معبراً، ثم رفعت - ثانياً - من قيمة العامى أو الشعبى بوصفه أعلى من الفصح لخرقه من الصنعة والتكلف، ثم زواجت - ثالثاً - بين الأدب الشعبى والأدب العامى، وعلى أساس من تلك المزاجية قُدمت بعض الدراسات الصحاحبة التى حققت تلك المزاجية فى دراسة الزجل^(١٠).

وتبلورت فى إطار النقد التعبيرى / الرومانسى دعوة إلى ربط الأدب بالحياة فأنجذبت صيغاً نقدية متعددة، كالأدب تعبير عن الحياة والأدب نقد للحياة، وقد أسهمت تلك الدعوة (سهماً) فعلاً فى نهضة المناخ الثقافى - الاجتماعى المصرى لتقبل دراسات الأدب الشعبي؛ إذ

(٦) انظر: على شلش: اتجاهات الأدب ومعاركه فى المجالات الأدبية فى مصر (١٩٣٩ - ١٩٥٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ١٠٣.

(٧) انظر مقدمة أحمد مرسى لكتاب عبد الحميد بولس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٣.

(٨) انظر مقدمة أحمد صيف لكتاب: تاريخ أدب الشعب، نفسأته، تطورات، أهلامه، تأليف حسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحى، مطبعة الصاعدة، يناير ١٩٣٦، ص ٥ من المقدمة.

(٩) أحمد صيف، المرجع السابق، ص ١٢ من المقدمة.

(١٠) انظر كذاب تاريخ أدب الشعب المشار إليه من قبل حيث درس المؤلفان فن الزجل وملا له بنصوص معلومة للقال من مجرورة اللقال.

إنها قد نفت المفهوم التقليدي - الممتد من التراث العربي القديم - الذي كان يتعامل مع الأدب بوصفه صنعة من الصناعات، ووضعت بدلاً منه مفهوماً للأدب بوصفه تعبيراً عن رؤية خاصة للحياة والواقع، مما ترتب عليه تغيير النظرة إلى اللغة التي لم تعد مجرد أداة للتعبير والإبانة فقط، بل أصبحت (كائناً اجتماعياً) (١١).

ومن اللافت أن تلك الدعوة إلى ربط الأدب بالحياة قد تأصلت لدى عدد من النقاد الذين كان بعضهم - مثل سلامة موسى - من النقاد الاجتماعيين في مرحلة ما قبل ١٩٤٥، بينما كان بعضهم الآخر - مثل أمين الخولي - ممن دعوا مبكراً إلى الاهتمام بدراسة الآداب الشعبية العربية، وأسهموا في الكتابة عنها وشجعوا طلابهم على دراستها.

ومن الواضح أن جهود التعبيريين/ الرومانسيين قد أدت - طوال مرحلة الأربعينيات - إلى بروز اهتمام لدى بعض الأدباء بالإفادة من النصوص والشخصيات الشعبية في تشكيل بعض النصوص الروائية والمسرحية، كما جذبت عدداً من أساتذة الجامعة المصرية إلى الإسهام في الكتابة عن موضوعات الأدب الشعبي، كالمسير الشعبية أو الفكاهة في مصر وغيرها (١٢).

وتشكل مرحلة ما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ مرحلة جديدة في تاريخ دراسات الأدب الشعبي؛ إذ نشطت هذه الدراسات، كما بدأ الاهتمام بدراسة الفنون الشعبية المختلفة، ولعل هذا يرجع إلى أن (الدولة دخلت - لأول مرة في تاريخنا - ميدان الفنون والطوع بوصفها راعية وقائدة ومسؤولة عن تخطيط أوجه نشاطها والإنفاق عليها) (١٣).

وأثر توجه الدولة ذلك عن تبلور لون من الاهتمام المؤسسي بجمع التراث الشعبي وتوثيقه وتصنيفه، وهذا ما يتجلى في إنشاء لجنة الفنون الشعبية التابعة للجلس الأعلى للفنون والآداب والطوع الاجتماعية عام ١٩٥٦، وإنشاء مركز الفنون الشعبية التابع لوزارة الثقافة عام ١٩٥٧، وقد بدأ عمله الفعلي في بدايات عام ١٩٥٨ (١٤)، ولعل إصدار مجلة الفنون الشعبية بطريقة منتظمة (١٥)، كان وجهاً من وجوه بلورة ذلك الاهتمام المؤسسي بدراسة التراث الشعبي، في منتصف الستينيات.

وإذا كان اهتمام الجامعة (جامعة القاهرة) بدراسات الأدب الشعبي يشكل لوناً من الاهتمام المؤسسي بتلك الدراسات، فمن الملاحظ أن دراسات الأدب الشعبي قد بدأت في الجامعة قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ بأكثر من عقد كامل؛ حين قدمت سهير القلماوى دراستها عن ألف ليلة وليلة عام ١٩٤٢. وما بين بدايات الأربعينيات حتى نهاية ١٩٦٧ شهدت الجامعة ترسخ هذا النوع الجديد من دراسات الأدب العربي وولاسيما في قسم اللغة العربية بآداب القاهرة؛ حيث حمل عدد من أساتذة هذا القسم عبء تأسيس هذا الفرع الدراسي الجديد، وتقديم الدراسات المختلفة في إطاره.

إن النظر إلى حصيلة دراسات الأدب الشعبي في الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧ يكشف عن ذلك الفرع الذي مازها، ويمكن تصنيفها - من حيث المجال الغالب على كل صنف منها - إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: يضم الدراسات التي تناولت السير الشعبية العربية المختلفة أو واحدة منها، وهي: أبو زيد الهلالي (١٩٤٦) لمحمد فهمي عبد اللطيف، وسيرة الظاهر بيبرس (١٩٤٧)، والهلالية في التاريخ والأدب الشعبي (١٩٥٠) وكلاهما لعبد الحميد يونس، وفي كتابه السيرة

(١١) أحمد مرسي: مقدمته لكتاب دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ٥٤.

(١٢) انظر: على شلش: اتجاهات الأدب ومعاركه في المجالات الأدبية في مصر، مرجع سابق، ص - ص ١٠٢-١٠٣.

(١٣) أحمد رشدي صالح: تطور الفولكلور العربي في مصر، مجلة الطليعة، عدد نوفمبر ١٩٦٧، ص ٩٩، والمقال يحتل الصفحات ٦٩-٧٥.

(١٤) انظر: د. محمد الجبري: هلم الفولكلور: الجزء الأول، الأسس النظرية والمهجية، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٨١، ص ١٤٢، ١٦٩.

(١٥) أصدر مركز الفنون الشعبية عددين من دورية الفنون الشعبية عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠، ثم أُلغيت تصدر بطريقة منتظمة في النصف الثاني من الستينيات.



الشعبية (١٩٦١) لمحمود ذهني وفاروق خورشيد، وأضواء على السيرة الشعبية (١٩٦١) لفاروق خورشيد وسيرة الأميرة ذات الهمة (١٩٦٥) لنبيه إبراهيم^(١٦) وسيرة عنترة لمحمود ذهني (١٩٦١).

القسم الثاني: يضم الدراسات التي تناولت القصص الشعبي أو الحكايات الشعبية، ويشتمل في دراسة سهير القلماوي ألف ليلة وليلة التي صدرت عام ١٩٤٣، وكذلك في الفقرات التي خصصها شكري عباد لتناول بعض جوانب بطل السيرة ويطل بعض أنماط الحكاية الشعبية، وذلك في كتابه البطل في الأدب والأساطير الصادر عام ١٩٥٩^(١٧). ويمكن أن يضاف إلى هذا القسم دراسة إبراهيم حمادة وتحقيقه للنصوص خيال الظل التي كتبها ابن دانيال، وقد صدرت هذه الدراسة عام ١٩٦٣.

القسم الثالث: يضم الدراسات التي تناولت عدة أشكال شعبية سواء كانت أشكالاً قصصية وسيرية متنوعة، أو أشكالاً شعرية، ومن أهم هذه الدراسات: "قصصنا الشعبي (١٩٤٧) لقواد حسنين الذي جمع بين دراسة بعض السيرة الشعبية كالحالية، ودراسة بعض القصص والحكايات الشعبية، ودراسة خيال الظل بوصفه فنًا شعبيًا. ودراسي أحمد رشدي صالح الأدب الشعبي (١٩٥٤)، وفنون الأدب الشعبي (١٩٥٦). ودراسة شوقي عبد الحكيم أدب الفلاحين الصادرة في عام ١٩٥٧، ثم دراسة نبيه إبراهيم أشكال التعبير في الأدب الشعبي الصادرة في عام ١٩٦٦ والتي جمعت فيها بين دراسة الأسطورة واللغز والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية من ناحية، والأغنية الشعبية والأمثال الشعبي من ناحية أخرى.

وثمة دراسات مختلفة تناولت الشعر الشعبي، ولاسيما الزجل الذي يبدو أقرب إلى الأدب العامي لا الأدب الشعبي^(١٨)، وثمة بعض الدراسات أو الرسائل الجامعية التي لم تنشر، وكذا المقالات المنشورة في الدوريات المختلفة^(١٩).

إن تأمل الأقسام السابقة يكشف لنا عن عدد من الملاحظات التي تغد في تفسير إمكانات إفادة الإبداعات المسرحية ودراسات النقد المسرحي منها، وأبرز هذه الملاحظات هي:

ـ غلب على دراسات الأدب الشعبي (١٩٤٥-١٩٦٧) الاهتمام بدراسة السيرة الشعبية العربية، في المرتبة الأولى، بينما كانت دراسة القصص الشعبية في المرتبة الثانية. وهذان الشكلان الشعبيان يتيحان لكاتب المسرح إمكانات الإفادة منهما في تشكيل نصوصه المسرحية؛ إذ يتضمنان إمكانات درامية غنية سواء على مستوى الشكل الكلي في نصوصها، أو على مستوى العناصر الجزئية المسهمة في الشكل كالشخصية وبناء الحدث، وفي هذا يختلفان عن الأشكال الشعبية الأخرى كالأغنية والمثل، التي لا يمكن لكاتب المسرح إلا أن يوظفها توظيفاً جزئياً في سياقات تشكيل نصه المسرحي.

ـ غلب على دراسات الأدب الشعبي تناول النصوص المكتوبة، بينما لم يكن الاهتمام بدراسة النصوص الشفاهية والحية كبيراً، وتركز ذلك الاهتمام في درس نصوص الأغاني بصفة خاصة، على حين كان الاهتمام بدراسة أداء السيرة الشعبية - على سبيل المثال - محدوداً؛ على نحو ما يتجلى في بعض المواضع التي تناول فيها عبد الحميد يونس الأداء ودور الراوي وعلاقته بالمتلقي^(٢٠).

ـ قدم بعض دارسي الأدب الشعبي اجتهادات سابقة برقت طويلاً لاجتهادات نقاد المسرح فيما يتعلق بكون بعض الأشكال الشعبية أشكالاً مسرحية. والمثال البارز لذلك ما

(١٦) ينبغي أن نوضح أننا نشير إلى تاريخ تقديم الدراسات الجامعية إذا كانت قد نُشرت قبل ١٩٦٧.

(١٧) انظر: شكري عباد: البطل في الأدب والأساطير، الطبعة الثانية، دار المعرفة، ١٩٧١، مواضع متفرقة من ص - ص ٨٩ - ١٣٥.

(١٨) من هذه الدراسات: الزجل في الأنفوس، لعبد العزيز الأهراسي، ١٩٥٧، والشعر الشعبي العربي لصحبي نصار ١٩٦٢. وكذا الفصول التي خصصها أحمد رشدي صالح للزجل وغيره من أشكال الشعر الشعبي، وذلك في دراسته فُلُوسُ الأدب الشعبي الصادرة عام ١٩٥٦.

(١٩) حول هذه الإسهامات المختلفة يمكن مراجعة المصادر التالية:
ـ علي شلش: اتجاهات الأدب ومعاركه في المجالات الأدبية في مصر (١٩٣٩-١٩٥٢)، مرجع سابق، ص ١٠٣-١٠٤.
ـ أحمد رشدي صالح: تطور الفولكلور العربي في مصر، مجلة الطائفة، عدد نوفمبر ١٩٦٧، ص - ص ٦٩-٧٥.

ـ محمد الجورجي: علم الفولكلور الجزء الأول، مرجع سابق، ص ٢٠٠-٢٠٧.
(٢٠) انظر: علي سبيل المثال - عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦، ص - ص ١٥٢-١٥٤.

قدمه فؤاد حسنين في دراسته للنصوص خيال الظل؛ إذ انطلق من أنه (فن مسرحي) وأنها لرون من (قصصنا الشعبي المسرحي)، ووصف نصوصه بأنها (مسرحيات مصرية) وأنها (مسرحيات هزلية). وأشار عدة مرات إلى الطرائق التي استخدمها ابن دانيال في بناء (شخصيات مسرحياته)، وولفت إلى الكيفية التي كان يتم بها أداء هذه النصوص وعرضها. وإذا كان قد كرر وصفه لهذه النصوص بأنها تقدم صورة من العصر الذي كُتبت فيه، وتعرض (صورة من صور الحياة المصرية والتفكير المصري) - فإنه قد انتهى في دراسته لنص المقيم إلى التمييز الواضح بين شعر هذه اللبابة وشعر الغزل للعربي، كاشفاً - من منظور وظيفي وواضح - عن وجوه المغايرة التي يطوى عليها شعر المقيم إذ هو (شعر قصيد منه إلى جانب التمثيل والغناء للهو والمرح. فهو شعر غنائي تمثيلي هزلي وضع لمسرح خاص وهو مسرح (خيال الظل) المصري، وصيغ في أوزان خاصة يتفق تقطيعها وأحان المسرحية الموزيقية) (٢١).

ولعل تلك الملاحظات السابقة أن تكشف عن أسبقية دراسات الأدب الشعبي في تناول بعض الأشكال الشعبية التي تفيد في تأسيس المسرح العربي - إنما كانت - هذه الأسبقية - ضرورة تاريخية ومنطقية تسبق تحول التأصيل إلى تيار إبداعى فى المسرح المصرى فى الخمسينيات والستينيات.

(١/٣)

إذا كانت حركة دراسة أشكال الأدب الشعبي قد اشتد عودها وأثمرت كثيراً بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، فإن محاربة نصوص المسرح المصري (١٩٤٥-١٩٦٧) تكشف بوضوح عن أن ثمة تياراً من المسرحيات التي قدمها عدد من كتاب المسرح - منذ منتصف الخمسينيات - سعوا فيها إلى الإفادة من التراث الشعبي في تجلياته المختلفة؛ سواء في أشكاله الجمالية أو في بعض الجذور الدرامية والأدائية فيه، أو في بعض تيماته الفنية. وقد وصف على الراعى هذا التيار بأنه تيار (المسرحية التراثية التي تفيد من ماثورات الشعب في الصيغة والمضمون المسرحيين) (٢٢).

ويمكن رصد مسرحيات هذا التيار على النحو التالي:

- الصنفة (١٩٥٦)، ويا طالع الشجرة (١٩٦٢)، وشمس النهار (١٩٦٤)، وكلها من مسرحيات توفيق الحكيم.

- حلاق بغداد (١٩٦٣)، وعلى جناح التجبريزي وتابعه قفة (١٩٦٤)، والوزير سالم (١٩٦٧)، وكلها لألفريد فرج.

- شفيقة ومتولى (١٩٦٣)، والمستخبى (١٩٦٣)، وحسن ونعيمة (١٩٦٤)، وهى جميعاً من تأليف شوقي عبد الحكيم.

- الغرافير (١٩٦٤)، وهى ليوسف إدريس.

- وأبواب الطحين (١٩٦٤)، وهى لعسان عاشور.

- انتفراج يا سلام (١٩٦٥)، وهى لرشاد رشدى.

- ياسين وبهية (١٩٦٦)، وآه يا ليل آه يا قمر (١٩٦٦)، وهما لجيب سرور.

- ليالى الحصاد (١٩٦٦)، وهى لمحمود دياب.

(٢١) فؤاد حسنين: قصصنا الشعبي، المطبعة الأولى، دار الفكر العربى، ١٩٤٧، ص ٩٧. ويجدر بنا أن نشير إلى أن كل المصبرات والجمل التي وضعناها بين الأقواس في هذه الفقرة من دراستنا قد وردت في كتاب حسنين في عدد من الصفحات التي درس فيها نصوص خيال الظل، وهى الصفحات: ١٧٨، ٨١، ٨٢، ١٠٤. وقد درس حسنين نصوص خيال الظل في الصفحات ٧٨-١١٨.

(٢٢) على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، سلسلة عالم المعرفة، للمجلس الوطنى للتعليم والفنون والآداب، الكويت، يناير ١٩٨٠، ص ٩٤.





- أدهم الشرقاوى (١٩٦٤)، وهى للنيل فاضل.

- حبيب بظاظا (١٩٦٧)، وهى لفاروق خورشيد.

ويقطع النظر عن تحليل طرائق التشكيل الجمالى التى تجلت فى تلك النصوص فإن من المفيد تقديم الملاحظات التالية:

- أتت محاولات كُتّاب المسرح للإفادة من التراث الشعبى عامة، وأشكال الأدب الشعبى، خاصة، فى سياق مناخ عام توجهت فيه السلطة نحو جماهير الشعب، وحاولت أن تتيح لهذه الجماهير - التى حرمت طويلاً من تعرف الأنواع الأدبية الحديثة - إمكانية الاتصال بتلك الأنواع الجديدة، ولعل تبلور ذلك المناخ العام - فى إطار المجتمع المصرى - منذ الخمسينيات هو الذى يفسر من ناحية استجابة كاتب كتفريق الحكيم إلى هذا المناخ فى بعض أعماله، وكذا إسهام أكثر من كاتب من كُتّاب الخمسينيات (مثل نعمان عاشور، ورشاد رشدى) فى الاستجابة ذاتها، ولكن الملاحظ من ناحية ثانية - أن التجارب العملية فى مجال استلهام التراث الشعبى والفنون الشعبية فى العروض المسرحية آنذاك كانت (أسبق إلى الظهور من الدعوات النظرية، فتقدمت مثلاً تجربة : يا ليل يا عين لعرض وتجسيد الأدب الشعبى على شكل مسرح ورقص شعبى (١٩٥٦) ومسرحية : حلاق بغداد (١٩٦٤-١٩٦٤)، وفرقة رضا للرقص الشعبى والفرقة القومية للفنون الشعبية (ابتداء من ١٩٦٣) - جميع الدعوات النظرية التى دعت إلى خلق مسرح شعبى فى المضمون والصيغة معاً) (٢٣).

(٢٣) على الراعى: المرجع السابق، ص ٩٣، ونشير إلى أن الأقواس داخل الاقتباس المنقول هكذا فى الأصل.

- كان كُتّاب جيل الستينيات مُمثلين فى محمود دياب وشوقى عبد الحكيم ونجيب سرور، هم أكثر كُتّاب المسرحية التراثية - حسب تعبير على الراعى - إسهاماً فى تقديم ذلك النمط المسرحى الجديد، وذلك ما يوجب ضرورة التمييز بين توجهاتهم الجمالية والأيدىولوجية من ناحية، وتوجهات بعض الكُتّاب الذين شاركهم أحياناً الاهتمام بتقديم مسرحيات تنتمى إلى ذلك التيار (من أمثال : توفيق الحكيم ورشاد رشدى بصفة خاصة) من ناحية أخرى.

- اشتداد حركة هذا التيار فى مرحلة الستينيات لا يرجع إلى مجرد التأثير بتوجهات السلطة فقط، بل يعود أيضاً إلى ما طرحته دعوة يوسف إدريس - فى يناير ١٩٦٤ - من ضرورة السعى إلى خلق مسرح مصرى ينبع من البيئة المصرية، ومحاولة تحديد أهم سمات السامر المصرى بوصفه شكلاً من أشكال التمسرح/ المسرح الذى عرفته مصر جيداً، والذي يختلف - فيما يرى إدريس - عن أشكال المسرح الغربى (٢٤).

(٢٤) انظر: يوسف إدريس، **هو مسرح هجرى**، لا مكان للخطيب، ١٩٧٤، والجدير بالملاحظة أن المقالات التى قُصمت دعوة إدريس إلى مسرح مصرى، قد نُشرت للمرة الأولى بمجلة الكاتب أعداد يناير، وفبراير، ومارس ١٩٦٤ تحت عنوان **هو مسرح مصرى**.

- غلب على تلك المسرحيات استلهام أشكال السير والقصص والحكايات الشعبية، أو استلهام عناصر فتن الفرجة الشعبية كالسامر وخيال الظل. ولعل النمط الأول من ذلك الاستلهام يشير - بطريقة غير مباشرة - إلى أن توجه دراسات الأدب الشعبى - فى المرحلة الأولى - نحو السير الشعبية إنما كان يمثل خطوة مهمة أسهمت - بطريقة غير مباشرة أيضاً - فى لفت كُتّاب المسرح - آنذاك - إلى إمكانات الإفادة منها فى تشكيل النصوص المسرحية وطرائق العرض المسرحى.

ويقدر ما كشفت الفترات السابقة عن عنصرين أساسيين من العناصر المسهمة فى تكوين إشكالية للتأصيل، وهما دراسات الأدب الشعبى وتيار التأصيل فى المسرح المصرى

في الخمسينيات والمعينيات، فإن إضاعة تلك الإشكالية تتطلب الوقوف أمام اتجاه النقد الاجتماعي المصري.

(١/٤)

بشكل اتجاه النقد الاجتماعي وإحدًا من اتجاهات مؤسسة النقد المسرحي في مصر (١٩٤٥-١٩٦٧)، والأساس الجامع الذي ينطلق منه ممثلو ذلك الاتجاه في خطابهم النقدي هو تصور أن المسرح اجتماعي، إن من حيث مهمته وإن من حيث ماهيته. ويعد تواتر ذلك الأساس في خطابات نقاد هذا الاتجاه هو المعيار الفارق بين خطابهم وخطابات الاتجاهات الأخرى المعاصرة لهم والتي كان بعضها يعول، أحيانًا، على فهم اجتماعي ما للظواهر أو الكتابات المسرحية، على نحو ما نجد لدى بعض مثالي اتجاه النقد التفسيري^(٢٥).

ويضم اتجاه النقد الاجتماعي عددًا كبيرًا من النقاد، هم:

سلامة موسى (١٨٨٧-١٩٥٨)، وزكي طليمات (١٨٩٥-١٩٨٢)، ومحمد مفيد الشواشي (١٨٩٩ - ١٩٨٤)، ومحمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥)، وعبد الفتاح البارودي (١٩١٣-١٩٩٦)، ولويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠)، وعبد القادر لقط (١٩١٦-٢٠٠٢)، وشكري عياد (١٩٢١-١٩٩٩)، وعلى الزاوي (١٩٢٠-١٩٩٩)، ومحمود أمين العالم (١٩٢٣-)، وسعد أورش (١٩٢٤ -)، وأحمد عباس صالح (١٩٢٦-)، وفؤاد دنارة (١٩٢٨-١٩٩٦)، وعلى مغولي صلاح (٢-٤)، ورجاء النقاش (١٩٣٤-)، وكمال عيد (١٩٣١-)، وأمير اسكندر (١٩٣١-)، وغالي شكري (١٩٣٥-١٩٩٨)، وصبحي شفيق (٢-)، وصبري حافظ (١٩٣٨-)، وفاروق عبد القادر (١٩٣٩-)، وسامي خشبة (١٩٣٩-).

ويمكن التفريق المبدئي بين تيارين مختلفين في إطار ذلك الاتجاه، طبقًا لمفهوم المجتمع الذي يرتكز إليه كل منهما؛ فجهة تيار وضعي يرى المجتمع ظاهرة ماثلة في المؤسسات الاجتماعية، والعادات، والتقاليد، وبذلك يجعل ممثلو هذا التيار المجتمع نتاجًا للتغيرات الاقتصادية أو السياسية الجزئية، وكذا نتاجًا للتغيرات الثقافية الجزئية، وبشكل معظم أولئك النقاد التيار الوضعي. على حين تبني بعض نقاد ذلك الاتجاه أمثال: محمود أمين العالم، ومحمد مفيد الشواشي، ولويس عوض في كتاباته (١٩٤٦-١٩٥٣)، وغالي شكري، وكمال عيد المفهوم الماركسي للمجتمع. ووفق هذا المفهوم يتشكل المجتمع من بعينين مختلفتين متجاذبتين هما: البنية التحتية التي تتكون من قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج وأنماط الإنتاج. والبنية الفوقية التي تضم كل النواتج الفكرية والإبداعية والثقافية، الناتجة عن البنية الأولى، أو المنعكس عنها لدى بعض اتجاهات الفكر الماركسي، أو الموازي لها لدى اتجاهات أخرى منه^(٢٦).

وثمة معياران آخران ولكلهما قِطبان للتمييز بين نقاد هذا الاتجاه، وهما معيار الجيل ومعيار المراحل السببية في إطار مرحلة حيوية هذا الاتجاه (١٩٤٥ - ١٩٦٧). وطبقًا لمعيار الجيل يمكن ملاحظة انقسام نقاد هذا الاتجاه إلى ثلاثة أجيال مختلفة: الجيل الأول ويمثله سلامة موسى، وعبد الفتاح البارودي، وزكي طليمات، ومحمد مندور و لويس عوض. بينما يضم الجيل الثاني عددًا كبيرًا من أولئك النقاد أمثال: محمود أمين العالم، وعبد القادر لقط، وشكري عياد، وأما للجيل الثالث فيضم عددًا من النقاد، منهم رجاء النقاش، وغالي شكري، وأمير اسكندر.

(٢٥) حول هذا الاتجاه يمكن مراجعة: دراستنا: خطاب النقد المسرحي للشعبي عند شوقي ضيف: الصيغ والعمليات النقدية، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، عدد يوليو ٢٠٠٠، ص-ص ٣٣٥-٣٦٤.



(٢٦) حول مواقف اتجاهات النقد الماركسي من مسألة العلاقة بين البنيدين التحتية والفوقية، يمكن مراجعة دراسة تيري أيجتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، فصول، السجد الخامس، العدد الثالث، يونيو ١٩٨٥، ص-ص ٢٠-٤٣.



(٢٧) حول موقف هؤلاء النقاد من التأسيس والتجريب انظر: سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيدولوجيا: دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (١٩٤٥-١٩٦٧)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٢.

(٢٨) انظر: عبد الفتاح البارودي: مشكلة المسرح في العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٩ سبتمبر ١٩٥٢، وانظر أيضاً مقالته: رسالة المسرح في العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢.

(٢٩) انظر، زكي طليمات: أ- مفاهيم مسرحية للمناقشة: هل بدأ المسرح العربي بداية خاطئة، مجلة العدد عدد يناير ١٩٦٧، ص-٥٦-٦١.

ب- مفاهيم مسرحية للمناقشة، مجلة العدد عدد مايو ١٩٦٧، ص-٢٩-٣٥.

(٣٠) انظر، زكي طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة: هل بدأ المسرح العربي بداية خاطئة، مجلة العدد، عدد يناير ١٩٦٧، ص ٥٧.

(٣١) محمد الديوبى: إشكاليات تأسيس المسرح العربي، مرجع سابق، ص-١٣٤-١٣٥.

وأما معيار المراحل النمبية في إطار المرحلة التكنية (١٩٤٥-١٩٦٧) فيعتمد على بروز تغير واضح داخل خطاب أولئك النقاد، يرتبط بالتغيرات التي حلت بالواقع الاجتماعي المصري، ومن هنا يمكن رصد ثلاث مراحل داخلية هي: مرحلة ١٩٤٥-١٩٥٣، ومرحلة ١٩٥٤-١٩٥٨، ثم مرحلة ١٩٥٩-١٩٦٧. وهي مراحل تقريبية ومتداخلة أيضاً.

وإذا كان المعياران السابقان تقريبيين فإن درس خطاب أولئك النقاد كاشف عن دورهما في تجلية التغيرات الجزئية والتكنية التي تمت في عناصره أو مساراته المتعددة. وإذا كان خطاب أولئك النقاد قد مضى في مسارات ثلاثة هي: التأسيس أى محاولة تحديد العناصر الأساسية المفكرية في الأشكال المسرحية المختلفة، والتجريب؛ أى تأطير محاولات الإفادة من الأشكال التجريبية في المسرح الغربي في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية^(٢٧)، ثم التأسيس بالمعنى الذى حددناه في فترات سابقة فإن درس جزئيات التأصيل في ذلك الخطاب كاشف في تجلياته المختلفة عن طبيعة العلاقة بين دراسات الأدب الشجى والنقد المسرحي.

(٢)

إن النظر إلى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي يكشف عن أن مصطلح التأصيل بوصفه تأطيراً شاملاً للعلاقة بين المسرح العربي وأشكال الأداء التمثيلية الشعبية، ووصفه ككشفاً عن العلاقات الجمالية التشكيلية بين هذين التمثيلين الغريبين لم يرد سوى مرات قليلة في ذلك الخطاب. وبالملاحظ أن ذلك الورد تدهى في مرحلتى الخمسينيات والستينيات، فقد ورد بداية في بعض كتابات عبد الفتاح البارودي^(٢٨) ثم تكرر وروده أو هو مشتقته لدى زكى طليمات في فترة متأخرة من مرحلة (١٩٤٥-١٩٦٧)، حيث جعل من التأصيل سعيًا إلى تثبيت المسرح في المجتمع العربي، وإن أسند ذلك التثبيت إلى الدولة بوصفها مؤسسة أو مؤسسات تدبر الحياة الفنية في مصر^(٢٩).

وتجد جعل طليمات من الأصول صفة مناقضة للحديث أو الطارئ أو الوافد، ومن ثم أصبح الأصل هو الثابت، المستقر، الممتد تاريخياً في المجتمع، ومن هنا نفى الأصالة بالمعنى الذى طرحه عن المسرح العربي إذ كرر القول بأن (من الحديث المعاد أن نقرر أن المسرح باللسان العربي ليس فناً أصيلاً في الأدب وفى المجتمع العربي)^(٣٠).

وإذا كان طليمات بذلك قد أكد عدم وجود المسرح ليس في الأدب العربي فقط، بل في المجتمع العربي أيضاً، مما يشير إلى تصور قارى خطابه عن أن المسرح ليس مجرد ظاهرة أدبية، بل هو ظاهرة اجتماعية فإن اللافت أن التأصيل عنده قد انصرفت دلالاته إلى تثبيت ذلك الطارئ والوافد في المجتمع العربي.

ولكن قلة ورود مصطلح التأصيل في خطاب أولئك النقاد لا تنفى مطلقاً أن كثيراً من الجوانب المرتبطة بالتأصيل والمشكلة له قد توارتت في ذلك الخطاب، وتنبع تلك الجوانب من ذلك الإطار العام الذى يجمع بين دلالات الأصالة والتأصيل في الفكر العربي الحديث؛ ففي ذلك الإطار يلتقى تأصيل المسرح العربي بتلك الدلالات في التعبير (عن مستويات من الوعي بخطر الضياع وفقدان الهوية من خلال الإبقاء على أشكال للتعبية للغير، من ناحية، وفى العمل على مواجهة هذا الوضع من ناحية ثانية، بطرق اختلفت باختلاف مستويات هذا الوعي المرتبط بدوره بأنواع المنطلقات والرؤى لذلك والآخر في إطار العصر)^(٣١).

وقد تبذرت في خطاب أولئك النقاد جوانب التأصيل المختلفة عبر محورين أساسيين يختلفان من حيث أسبقية أحدهما على الآخر من الناحية الزمنية، بينما يقاطعان عبر مسار ذلك الخطاب في تحولاته المختلفة، وفي الدلالة العامة لهما، وهذان المحوران هما : التأصيل والتراث. ففي المحور الأول ثمة إقرار واضح يسرى في مجمل نصوص هذا الخطاب، وإدى أجياله المختلفة مؤداه أن الأشكال المسرحية النموذجية إن هي إلا أشكال أوروبية، ويتجاوب هذا الإقرار مع ما تبذري في درس ماهية المسرح لديهم من إلحاحهم على تحديد العناصر العامة للشكل المسرحي تحديداً يستند بالأساس إلى نماذج مختلفة من المسرح الأوروبي في عصوره المختلفة^(٣٢).

ومن اللافت أن تأصل المسرح العربي في مصر، من منتصف الخمسينيات، والتعرف على نموذج مسرح بريشت بوصفه نموذجاً تجريبياً يستلهم، في بعض جوانبه، تقنيات جمالية مستقاة من المسرح الأسويى المختلف في ماهيته عن أشكال المسرح الغربي قد أدبا معاً إلى اهتزاز ذلك الإقرار لدى البعض من نقاد الجيل الثالث بصفة خاصة؛ حيث برز لدى رجاء النقاش، على سبيل المثال، تقديم إشارات متعددة عن بعض الأشكال المسرحية غير الأوروبية، على نحو ما يتجلى في تكراره الحديث عن مسرح طاغور واعتماده على التراث الشعبي الهندي^(٣٣).

ولكن هذا الاهتزاز كان يتصل بعق بالمحور الثاني، وهو مفهوم التراث لدى منتجي هذا الخطاب؛ إذ من الملاحظ أن ثمة تغيراً واضحاً في مفهوم التراث لديهم قد أخذ يتجلى في خطابهم، فإذا كان مدور في المرحلة الأولى لثقافته (١٩٤٤-١٩٥٤)، يكاد يقصر التراث العربي على التراث الفصيح فقط، بينما كان لويس عوض في المرحلة ذاتها يؤكد ضرورة الاحتفاء بالتراث الشعبي المصري ويجعل من استلهاه أساساً من أسس التجديد من منظور أنه (ما من بلد حي) إلا وشيت فيه ثورة أدبية شعبية هدفها تحطيم لغة السادة المقدسة وإقرار لغة الشعب العامة أو الدارجة أو المصطنعة^(٣٤) فإن نقاد ذلك الاتجاه قد أخذ يستقر في خطابهم منذ منتصف الخمسينيات منظور جديد للتراث العربي يجعل من التراث الشعبي جانباً معترفاً به من التراث العربي القديم، والحي أيضاً. وقد نتج ذلك المنظور الجديد عن تقاطع خطاب أولئك النقاد مع خطاب دارسي الأدب الشعبي؛ إذ إن دارسي الأدب الشعبي هم الذين سبقوا بالدعوة إلى النظر إلى التراث الشعبي العربي بوصفه جزءاً من التراث العربي القديم والحي، وقد بنوا ذلك على أساس عراقة الأدب الشعبي التي (تحفظ لنا ذخيرة وافية، نستطيع بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين)^(٣٥). وتقضى تلك العراقة لديهم إلى تصور التراث الشعبي بوصفه الذاكرة الحية التي تحتزن ثقافة الجماعة في عصورها المختلفة. إذ (ما من أثر من آثار الأدب الشعبي إلا وجدنا فيه رواسب نفسية موزغة في القدم تعود إلى عهد العائش البدائية في العصر الحجري وما قبله، وهو إلى جانب للروايات العملية في الآثار والنقوش أصدق في الدلالة على نفسية الشعب من الوثائق والأصاوير وروايات الإخباريين وأصحاب الحوليات والتاريخ)^(٣٦).

وقد أفصى ذلك المنظور لدى دارسي الأدب الشعبي دعوة إلى ضرورة ضبط (مفهوم التراث حتى يستوعب الحلقات الشعبية التي صدرت عن صاغوا الحضارة بالفكر واليد معاً)^(٣٧).

(٣٢) النظر: سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيدولوجيا، مرجع سابق، فصل ماهية المسرح، ص-ص ١٨٣-٢٧٦.

(٣٣) النظر: رجاء النقاش: في أضواء المسرح، دار المعارف ١٩٦٥، ص-ص ٩١-٩٢.

(٣٤) لويس عوض: بلوتوالد والسماء أخرى من شعر الخاصة، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١٣ من المقدمة. ولجدير بالذكر هنا أن الطبعة الأولى من هذا الديوان قد صدرت سنة ١٩٤٧.

(٣٥) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١، ص ٢١. وقد صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٥٤.

(٣٦) عبد الحميد بونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٦، ص ٤ من التمهيد.

(٣٧) عبد الحميد بونس: خيال الظن، المكتبة الخفافية، عدد ١٢٨، للدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣، ص-ص ٦-٧.

(٣٨) رجاء النخاس: في أضواء المسرح، سلسلة لقرآن، دار المعارف، ١٩٦٥، ص ٨٥.
(٣٩) رجاء النخاس: المرجع السابق ص ٨٥.

(٤٠) كان من الطبيعي أن يواجه نقاد الجيل الأول، خاصة: السؤال عن غياب المسرح عن الأدب العربي القديم، وقد تحدثت إجاباتهم: فسرى مقدور، السبب يرجع إلى غلبة الخطابية وللغمة الحسية على الشعر العربي بالإضافة إلى التناقض بين الديانة اليونانية التي تقوم على تعدد الآلهة وبين الإسلام.
- انظر مقدور: مسرحيات شوقي، طبع نهضة مصر، دين تاريخ، ص ٣-١٣.

- مقدور: المسرح: الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ١٤-١٩.

- بينما رأى لويس عرض أن العقيدة المصرية عقيدة تسيطر عليها الحاسة العاطفية التي تميز بمدة بين الغور والشر، وبذا تهتم عن أن تكون عقيدة درامية ترى التناقضات في الأشياء والمظاهر. انظر لويس عوض: المسرح المصري، دار إيزيس للطباعة ١٩٥٤، مراجع مختلة.

- على حين رأى زكي طليمات- في فترة متأخرة- أن أسباب عدم قيام المسرح في الأدب والمجتمع هي: انقراض الشعر العربي القديم وحده الموضوع الذي هي العنصر الأساسي- عند طليمات- الذي يجب تحققه في المسرحية. ورغبة الأسلوب التقريبي، أسلوب السرد، والعكس على الأدب العربي القديم، بينما يقوم المسرح على أسلوب الحوار. ورغبة الأعداء الرعظية المباشرة من وعد ووعد، أو ترغيب وترهيب على القصص العربية القديمة مكتوبة كانت أم شفاهية، بينما يسعى المسرح- بطريقة غير

مباشرة- إلى تحقيق أهداف مختلفة.
- انظر زكي طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة، مرجع سابق.

وقد انتقل هذا التصور إلى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي، وإن اتمنحت فاعليته لدى الجيل الثالث خاصة؛ فالنقاش على سبيل المثال يقرر أن مفهوم التراث القديم لا يعنى فقط (ما كتبه الجاحظ وغيره من أدباء العرب) (٣٨)، بل يعنى أيضاً (الأدب الشعبي بما فيه من قصص وحكايات وما فيه من نصوص شنية مثل ألف ليلة وليلة) (٣٩).

وتلاقى المحوران السابق (للتأسيس وتعديل مفهوم التراث) في بنية خطاب أولئك النقاد وضعيين كانوا أو ماركسيين، وإن كان عدد الرضعيين أكثر وضوحاً على ما سيبدو في فقرات تالية، ومن المهم في هذا الموضع الإشارة إلى تأثير هذا التلاقى على توجيه مسار للتأصيل في خطاب أولئك النقاد. فإذا كان خطاب هؤلاء النقاد قد أبرز خلو الأدب العربي القديم من المسرح بأشكاله الأوروبية الفصحى المقتنة، وتعددت في ذلك التفسيرات الجزئية والمثالية التي قدمها بعض نقاد هذا الاتجاه؛ ولا سيما نقاد الجيل الأول (٤٠) فسإن إعطاء التراث الشعبي والأدب الشعبي فاعلية لا تقل عن فاعلية للتراث والأدب الفصحيين قد ولّد لدى معظم هؤلاء النقاد تصوراً جديداً مؤداه أن الأدب والتراث الشعبي العربي لا يخلوان من عناصر أو أشكال تمثيلية مختلفة.

ولقد تجلّى هذا التصور لدى نقاد مختلفين من هذا الاتجاه تحليلات متنوعة تتراوح بين الطرح العام الذي لا يحدد عناصر تمثيلية أو درامية ملموسة (٤١)، والطرح الأقل عمومية الذي يلمس بعض العناصر التمثيلية أو الدرامية في بعض أشكال الأدب الشعبي (٤٢). بينما كان أشمل طرح هو الذي قدمه زكي طليمات حيث أكد أن الشرق العربي قد عرف كثيراً من (ألوان العرض الجماهيري والظواهر التعبيرية القائمة على الكلام والحركة) (٤٣). ثم حدد هذه الألوان بأنها شاعر الرماية، والحكاية، ومضحك المولد والقصص، والمساحير المرتجلة، والفرافيز وخيال الظل، ثم السامر (٤٤). وإذا كان طليمات قد ركز على السامر بصفة خاصة حيث أفاض في الحديث عن ملامحه (٤٥) مما يشير إلى التأثير المباشر لدعوة يوسف إدريس (١٩٦٤) إلى النظر إلى السامر بوصفه شكلاً مسرحياً مصرياً (٤٦)، فسإن طليمات قد ردّ هذه الألوان إلى ما أسماه الغريزة التمثيلية (التي تنفق خلف فن المسرح وتؤلف نسجه الأول، ويقوم على ملكات التقليد والمحاكاة، وعلى هذه الزرعة الخفية إلى الاستعراض وإثبات الذات، والتي هي معين النفس على التعبير، هذه الغريزة لم يختص بها شعب دون شعب آخر من أهل الأرض، وذلك لأنها غريزة أصيلة في الإنسان) (٤٧). وقد حدد طليمات المهمة التي كانت تقوم بها تلك الألوان في التسلية والترفيه عن الجمهور (٤٨).

وبعيداً عن مناقشة جزئيات النتيجة التي انتهى إليها طليمات، فإن النتيجة ذاتها تكاد تبلور مسعى كثير من نقاد هذا الاتجاه إلى إثبات وجود أشكال تمثيلية في التراث الشعبي العربي. وتشكل هذه النتيجة المقدمة المنطقية في جانب من جوانب هذا الخطاب لدعوة الكاتب المسرحي المصري إلى الإفادة من تلك الأشكال، وهذا ما سيُجلى بوضوح عند تبيان تأثير التأصيل على ماهية المسرح ومهمته ولفته عند أولئك النقاد.

(٢ / ٢)

طرح نقاد الاتجاه الاجتماعي صيحاً نقدياً متعددة تؤطر المهام الاجتماعية التي يؤديها أو يمكن أن يؤديها المسرح، ومنها صيغ الواقعية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، والالتزام وغيرها (٤٩). ولما كانت تلك الصيغ تقوم في جوهرها على الكشف

- وأما الشرياني فهو يؤكد عدم حاجة العرب للقدماة إلى المسرح لمجيين هما: إن المسرح لدى الإغريق كان وسيلة لتجسيد آلهتهم، ولم يكن العرب يحتاجون إليه، لأن آلهتهم كان يكس واقعهم ويحمدهم. وتشبث العرب واعتزازهم بتراثهم الأدبي، مما جعل الملقات تتأثر بقولهم.

- انظر: محمد مفيد الشويش: العرب والحضارة الأوروبية، للكتبة الثقافية عدد ٤٣، أغسطس ١٩٦١، ص ٨٠-٨١.

- ودون الفوضى في هذه المسألة تكفي الإحالة إلى بعض التفسيرات الاجتماعية لنظاهرة غياب المسرح من الأدب والمجتمع العربي ما قبل الحديث، فلمة التفسير الذي قدمه أحمد شمس الدين الحجازي، ويرتكز فيه على أن الفن حاجة، وأن الحاجة إلى المسرح في المجتمع العربي لم تتبلور إلا في منتصف القرن التاسع عشر. انظر كتابه: العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥. بينما قدم عبد المنعم نذية تفسير آخر من منطلق نظرية التكاليف- وقسم على أن نشأة الفن، والأنواع الأدبية، ترتبط بنباتية الحاجات الاجتماعية والجمالية للطبقات الاجتماعية، في مجتمع ما، وفي لحظة تاريخية محددة، ومن هنا ظهر المسرح العربي في منتصف القرن الماضي حين تبايرت تلك الحاجات الجمالية الاجتماعية. انظر: عبد المنعم نذية: النقد العربي الحديث، المدخل وعلوانه: النقد العربي الحديث بحث في الأصول والاتجاهات والمناهج، ص ٤٧٩-٤٩٠، دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٤.

(٤١) انظر- على سبيل المثال- رجاء النقاش: في أضواء المسرح، ص ٨٤-٨٩، حيث يقرر في نذره مسرحية ألفريد فرج حلاق بغداد، أن (المسرح ليس موجوداً بشكله الاصطلاحي المعروف ولكن عناصره

عن المنشأ الاجتماعي للمسرح، وجعله أساساً لتأطير مهامه الاجتماعية فقد كان ذلك سبباً في تولد إشكالات التأصيل داخل خطاب أولئك النقاد.

وتكشف معالجة نصوص أولئك النقاد في المرحلة الأولى أن بعضهم ممن كانوا يعملون في إطار الحركة المسرحية قد استشعروا بعض الجوانب التي تندرج في إطار التأصيل، مما يشير إلى أن إشكال التأصيل قد تولد في الأساس من الممارسة المسرحية، وتظهر بعض نصوص طليعات والبارودي إدراكهما العلاقة بين التأصيل والمهام الاجتماعية للمسرح وجمهورية، فدل هذا على أن طليعات من ناحية قد جعل هذا الربط هو الأساس الذي يمكن للمسرح المصري من القيام بمهمته الاجتماعية، بينما أدرك البارودي من ناحية ثانية أن عدم تأصيل الإحساس الدرامي في البيئة المصرية - وهذه هي التعبيرات السالبة التي استخدمها البارودي - يعد عائقاً أمام قيام المسرح المصري بمهامه الاجتماعية التي حددها البارودي (٥٠).

ورغم أن مصطلح التأصيل لم يتم طرحه طرماً مباشراً في المرحلة الثانية من مراحل حركة هذا الاتجاه فإن الصيغ النقدية المختلفة التي طرحها النقاد الاجتماعيون كانت تتضمن ضرورة ارتباط المسرح بالواقع المصري، وكان هذا الارتباط يجعل بدوره دعوة إلى تأصيل المسرح المصري؛ صحيح أن هذه الدعوة لم تؤد إلى طرح تصورات نقدية متكاملة أو صيغ نقدية تؤطر التأصيل، جمالياً واجتماعياً، ولكن من الصحيح أيضاً أن صيغ هذه المرحلة قد أكدت على ضرورة ارتباط الكاتب المسرحي بالواقع المصري وخصوبياته الاجتماعية والجمالية، وهذا ما يشكل عصباً من عناصر التأصيل من ناحية، كما أن ذلك العصب لا يفصل من ناحية ثانية عن تركيز هؤلاء النقاد على المضمون، وبذلك تتجاذب التأصيل مع مقولة تقديم المضمون التي برزت لديهم (٥١).

ومن الواضح أن الانتقال الثالثة من انتقالات هذا الاتجاه هي التي أخذت فيها مسألة التأصيل تحتل موقعاً مهماً في خطاب هؤلاء النقاد، وقد ارتبط ذلك بتحولات المجتمع المصري التي كان أبرزها بدايات البحث عن الطريق العربي/ المصري نحو الاشتراكية. وكما حاولت الصيغ النقدية التي قدمها نقاد هذا الاتجاه الجواب مع ذلك البحث، فإن مسألة التأصيل قد كانت في كثير من جوانبها مبلورة لذلك الجواب. وقد دعم هذا تراكم الكتابات المسرحية المحلية التي تقبلت المؤسسة النقدية منذ منتصف الخمسينيات إدراجها تحت مسمى الأدب المسرحي أو المسرح. وذلك ما جعل من التعامل النقدي مع تلك الكتابات سبباً من السبل المساعدة على تبلور الجزئيات المرتبطة بالتأصيل والتي طرحها هؤلاء النقاد في الانتقالين السابقين في تصورات ذات طبيعة أقرب إلى الشمول. وإذا كانت دعوة يوسف إدريس إلى مسرح مصري صميم في بداية ١٩٦٤ قد أطرت كثيراً من محاولات التأصيل سواء في الكتابة أو النقد المسرحي فإنها كانت أيضاً، صياغة جهرية لحاجة ملحة فرضها الواقع المصري نفسه منذ النصف الثاني من الخمسينيات؛ وهي الحاجة التي تبلورت في ضرورة جعل الأشكال الفنية والأدبية نابعة من المجتمع المصري ومستجيبة لحاجاته الاجتماعية والجمالية (٥٢).

ولقد كانت غالبية نتائج هؤلاء النقاد تصورات أو أفكاراً عامة طرحت في ثنايا النقد للتطبيق، وإذا كان أمر التأصيل لديهم يؤول إلى ربط المسرح بالشعب أو بالمجتمع

المصري، فإن هذا الربط بتحقيق من منظور خطابهم على مستوى المهمة والماهية على النحو التالي:



ومن الواضح من نصوص الخطاب النقدي عند هؤلاء النقاد أن مثل هذا الربط هو الأساس الذي يحدد طبيعة التأسيس وعلاقته بمهام المسرح الاجتماعية، وتتبع صيغ نقدية صغرى لدى نقاد التيار الرضعى من ذلك الأساس، فقرة صيغة تدعو إلى أن يستند المسرح إلى روح الشعب، وهو مصطلح متكرر لدى مندور واللقاش^(٥٣).

واللافت أن مصطلح روح الشعب قد تبلور أساساً في إطار دراسات الأدب الشعبي قبل أن يعتمده النقاد الاجتماعيون (١٩٤٥-١٩٦٧) صيغة نقدية توظف معنى التأسيس، وقد راح دارسر الأدب الشعبي بين «روح الشعب» و «نفسية الشعب» و «الروح المصرية»، بحيث أصبحت تلك المصطلحات المختلفة تمثل بدائل دلالية متعددة لصيغة من صيغ نظرية التعبير في نظرتها إلى الإبداع الجمعي لا الفردى، واللافت أن تلك البدائل الدلالية قد طُرحت أول ما طُرحت لدى أحمد صيف في مقدمته لتاريخ أدب الشعب^(٥٤)، ثم أُصِلت سبيل القلماري واحدًا منها وهو نفسية الشعب في دراستها عن ألف ليلة وليلة، واللافت أنها قد وضعتها في الصفحات الأخيرة من دراستها^(٥٥)، بينما كانت الدراسات التالية لها تبدأ به؛ إذ تضعه غالباً في المقدمات أو في الفصول الأولى، كما كان يتوالى في فقرات ومناطق مختلفة منها.

وقد تجلت تلك الصيغة النقدية تجليات مختلفة لدى دارسي الأدب الشعبي (١٩٤٥-١٩٦٧)؛ فأحمد رشدي صالح (١٩٥٤) يقرر أن الأدب الشعبي المصري هو الذي يصور الروح المصرية^(٥٦)، وأن الأدب الشعبي أكثر دلالة على (النفسية الشعبية)^(٥٧). وإذا كان عبد الحميد يونس (١٩٥٦) قد انطلق من أن الأدب الشعبي (هو القول الذي يعبر به الشعب عن مشاعره وأحاسيسه أفراداً أو جماعات)^(٥٨)، فإنه قد أكد أن الأدب الشعبي دال (على نفسية الجماعة)^(٥٩) وأسس منظوره في ذلك على أساس التفريق بين علم النفس الفردي وعلم النفس الجمعي^(٦٠)، وذلك ما قاده إلى تحديد معنى الذاتية في إبداع الأدب الشعبي، إذ يسمي الأدب الشعبي فيما يرى يونس بالطابع الذاتي أيضاً (ولكنها الذات العامة ويصدر عن وجدان، ولكنه وجدان الشعب قبلياً كان أو طبقياً أو قومياً)^(٦١). كما برزت هذه الصيغة لدى فاروق خورشيد في كتاباته في النصف الثاني من الخمسينيات^(٦٢).

ومن الواضح أن ثمة إمكانية للقول إن تريخ البدائل الدلالية المختلفة المؤطرة للإبداع الجمعي والشعبي من منظور تعبيرى مثل «نفسية الشعب» و «روح الشعب» وغيرها لدى دارسي الأدب الشعبي قد مثل خطوة مهمة أتاحت لنقاد الاتجاه الاجتماعي الاستفادة من تلك البدائل.

موجودة ومتوافرة بكثرة)، ص ٨٤، والأفلاس الدخالية للنقاش، يتخلل مقالاته لا يجد النقارى أى تحديد لهذه العناصر سوى إشارة وحيدة إلى (وجود عنصر الحدوث)، ص ٨٦ في حكايات ألف ليلة وليلة وللجاحظ التي اعتمد عليها ألفريد فرج في مسرحيته هذه.

(٤٢) انظر على سبيل المثال- مندور: المسرح، ص - ٢٠-٢٦، حيث يتناول خيال الظل والفراقير، ويرواح بين وصف خيال الظل بأنه بابيات أو مسرحيات أو تمثيليات، ويتناول عنصر الحوار فيها، لكنه يخرجها - مع هذا - من فن الأدب التمثيلي أو فن المسرح لأنها لا تنتمي إلى التراث الفصيح.

(٤٣) زكى طلمون: مفاهيم مسرحية للمناقشة: هل بدأ المسرح العربي بداية خاطئة، المجلة يناير ١٩٦٧، ص ٦٠.

(٤٤) انظر المقال السابق، ويابغي الإشارة إلى أن طلبات في مقاله الدلالي، قد أشار إلى أن التمازى الفنية تعدلوا من هذه الألبان التمثيلية، وإن لم يحددنا بذلك الاسم؛ إذ وصفها بـ (الزنان الدعاية الشعبية لأهل الشيعة) ص ٣٥.

(٤٥) انظر المرجع السابق.

(٤٦) انظر: يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، مرجع سابق.

(٤٧) زكى طلمون: مفاهيم مسرحية للمناقشة، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٤٨) انظر، المرجع السابق.

(٤٩) انظر درساً لهذه الصيغ في دراستها: الخطاب النقدي والأدبولوجيا، فصل مهمة المسرح، مرجع سابق، ص-٦٣-١١١.

(٥٠) انظر، عبد الفتاح البلودي: رسالة المسرح في العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢، ص - ٣١-٣٥.

(٥١) انظر: الخطاب النقدي والأدبولوجيا، مرجع سابق، ص ص ٢١٠-٢١١.

(٥٢) يمكن القول إنه بعد ثورة ١٩٥٢ برز تيار ترى في الأدب والنقد المصري يدعو إلى أن تكون الإبداعات المصرية

مجرة عن المجتمع أو الواقع المصري، وهذا ما تجلى لدى الاتجاهات الواقعية في الإبداع الأدبي، والاتجاهات الاجتماعية في النقد، ومن هنا لم تكن دصورة إدريس سوى بلورة للحوجه الأساسي في ذلك التاريخ.

(٥٣) انظر: محمد مندور، معارك أدبية، طبعة نهضة مصر ١٩٨٨، ص ١٩٦-١٩٧. وانظر أيضاً: رجاء النقاش: المسرح والشعرة، مجلة الكتائب، عدد يوليو ١٩٦٤، ص ١٥٤. عبد القادر القط: قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، مقال خميسنا في الأدب، ص ١٣٣-١٣٧ وقد نشر لفتال للمرة الأولى في أحد أعداد جريدة الأهرام عام ١٩٦٥.

(٥٤) انظر مقدمة أحمد صنيف لكتاب تاريخ أدب الشعب المشار إليه في هوامش سابقة.

(٥٥) انظر: سهير القاسوي، ألف ليلة وليلة، مكتبة المعارف، القاهرة، ١٩٤٣.

(٥٦) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٢٩.

(٥٧) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٢٩.

(٥٨) عبد الحميد بريس: الهلالية في التاريخ للأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٤.

(٥٩) عبد الحميد بريس: المرجع السابق، ص ٤.

(٦٠) انظر: صبد الحميد بريس: دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، مقال الأدب الشعبي: مقوماته ووظائفه، ص ١٠٣-١١٧، حيث يفرق، ص ١٠٦-١٠٧ بين نمطين من الوجدان وهو الوجدان الفردي والوجدان الجمعي، وهو يقيم تلك التفرقة على أساس التفرقة بين علم النفس الفردي وعلم النفس الجمعي، ويحدد أن لنظن أن هذا المقال كان في الأصل محاضرة ألقاها بريس بكلية اللغة العربية بالأزهر عام ١٩٦٥، كما أن تفرقة بين علم النفس الفردي وعلم النفس الجمعي لها تجليات متعددة في دراسته الهلالية. سواء في التمييز أو في من الدراسة.

إن تكرار مصطلح «روح الشعب» لدى مندور، والقط، والنقاش يشير إلى ثباته النسبي بين نقاد وصعبيين ينتمون إلى أجيال مختلفة، ويبدو أن القط كان أكثرهم سعياً إلى تحديد دلالة هذا المصطلح مما يكثف عن تصوره لكيفية تحقيق مهام المسرح الاجتماعية عبر التأسيس.

ويرد ذلك المصطلح لدى القط في سياق أشمل من المصطلح ذاته؛ يتمثل في تصور مؤداه أن لكل أمة مقومات خاصة بها (ومن أهم هذه المقومات الآداب والفنون لأنها خلاصة التجارب الروحية للأمة وعدتها في ربط ماضيها بحاضرها وامتداد تطورها على مر العصور) (٦١). ولهذا يلتقط القط استعارة الأدباء والفنانين المصريين (الأساليب الأدبية أو الفنية الأوربية دون نظر إلى ملاءمتها لطابع مجتمعنا) (٦٢).

ولما كان القط قد ألغى إلى أن النتيجة المترتبة على هذا المسلك تتمثل في صعوبة تقبل المتلقى المصري لتلك الإبداعات الفنية، فإنه قدم الحل الذي يتمثل في دعوته ليس للأدباء فقط بل لكل الفنانين أيضاً (إلى أن يفهم الفنان روح الشعب الذي يبدع فيه من أجله فيزود نفسه بكل الثقافات الفنية المختلفة لتتصهر في نفسه وتخرج بعد ذلك في قالب فني حديث يعبر تعبيراً أصيلاً عن هذه الروح) (٦٣).

ولقد ارتبط بهذا الحل لدى القط تصوره لغاية دراسة التراث الشعبي العربي في الفنون المختلفة إذ هي (فهم الروح الأصلية للشعب العربي في تصوير مشاعره وأفكاره عن طريق الفن تمهيداً للاتجاه بفننا الحديث عامة نحو هذه الوجهة لتكون نقطة انطلاق لخلق فن قومي له طابعه المتميز دون أن يكون معزولاً رغم هذا عن الاتجاهات الحديثة عند الشعوب المتحضرة الأخرى) (٦٤). وإذا كان ما يطرحه القط لا يختلف في دلالته عما طرحه مندور أيضاً، فإن القط قد كان أقدر على تقديم صياغة أكثر تحديداً (٦٥) بومع ذلك فإن القط كان ينظر إلى التراث/ الأدب الشعبي بوصفه تعبيراً عن الشعب في عمومه دون أن يلتفت إلى الدلالات الطبقيّة التي يتضمنها هذا التعبير؛ إذ إن الأدب الشعبي في جوهره نتاج طبقي تتحدد طبيعته من ارتباطه، في مثله وفي سيرورته، بالطبقات التي تنتجه وتستهلكه، فهو ليس تعبيراً عن الشعب بوصفه كتلة واحدة أو متجانسة، ولا يتحول إلى هذه الدرجة التعميمية إلا على سبيل التجوز.

وليس مفهوم الشعب لدى القط سوى دال على منحى القط المثالي، وهو منحى يتأكد من التحديد الذي يسده للقط إلى مصطلح روح الشعب الذي لا يعنى عنده سوى الأجواء المحلية؛ وهذا ما يظهر بوضوح في تفسير القط لنجاح بعض الأعمال الأدبية أو المسرحية المصرية؛ إذ يردّه للقط إلى التصوير الجزئي الذي قدمته لبعض جوانب البيئة المحلية إذ يقرر أنه (لو نظرنا في قصصنا ومسرحياتنا التي ظفرت بمكانة مرموقة ولقيت إقبالا كبيرا من الجماهير، لرأينا أن نجاحها رغم ما بها من بعض القصور الفني يرجع إلى عناصر تجعل لها طابعاً متميزاً عن سواها من الأعمال الأدبية. فعودة الروح لتوفيق الحكيم ليست مبررة من كل من العيوب ولكن طابعها المحلي وتميز شخصياتها وأجوائها جعلها علامة من علامات الطريق المهمة في تطور الرواية العربية. وقدليل أم هاشم لجحي حتى رغم التطور غير المقبول الذي طرأ على شخصيتها الأولى الدكتور إسماعيل استمدت مكانتها المرموقة في فن القصة المصرية القصيرة من هاتين الصورتين المتناقضتين المتميزتين اللتين

رسمهما المؤلف لميدان السيدة زينب، وكثير من روايات نجيب محفوظ رغم ما بها من تفاصيل كثيرة قد تخرج أحياناً عن سياق الأحداث يقوم نجاحها على تلك الأجواء والشخصيات الخاصة التي تزرع بها، وكذلك الحال في مسرحيات نعمان عاشور الناجحة مثل الناس اللي تحت وعيلة الدوغرى ففي كل منهما شخصية أو أكثر ذات كيان مستقل وموقف خاص من الحياة والناس. وفي مسرحية المبسطة لمعد الدين وهبة شخصية مصرية صميمية هي شخصية الشيخ سيد أصنفت عليها روحاً قومية صميمية وتعاونت مع الشخصيات المتميزة الأخرى على النجاح الذي حظيت به. كل هذا يؤكد ضرورة أن نعيد النظر في منهجنا الذي سلكه معظم أدبائنا وفنانيها في التأثر بمفاهيم الأدب والفن الأوروبي لكي نقيم أدابنا وفنوننا على أساس من روحنا غير معزولين مع ذلك عن تيارات الحضارة الحديثة^(٦٨).

والألف أن النص السابق على طوله يوظف تحديداً للروح الشعبية أو روح الشعب أو الروح القومية يراها ممثلة في الأجواء المحلية والتي تتحول بدورها إلى مختلف المظاهر البيئية المأخوذة عن البيئة المصرية على عمومها، ولا سيما البيئة الشعبية بصفة خاصة.

ومن البين أن ذلك الفهم المطروح للروح القومية أو للروح الشعبية يرتد في جذوره العميقة إلى التراث النقدي الرومانسي الغربي من زاويتين متكاملتين؛ فمن الزاوية الأولى يتصل ذلك الفهم بما أسَّسته الدراسات الفولكلورية الأوروبية، إيان نشأتها في العقود الأولى من القرن التاسع عشر، من غاية لها تتمثل في الكشف عن «النفسي الشعبية»، أو «النفسي القومية»، أو «الروح الشعبية»، أو «الروح القومية»، أو «العقلية الشعبية»، وكانت كل هذه البدائل الدلالية تعكس للتوجه الرومانسي لأصحاب تلك الدراسات الذين انطلقوا في إطار سيادة النظرية الرومانسية من أن دراسة التراث الشعبي وتأثر الأدب الشعبي تستفضى إلى الكشف عن تلك «الروح الشعبية» أو «القومية»^(٦٩).

وأما من الزاوية الثانية فيبدو ذلك الفهم الذي أصَّله القط نمطاً من أنماط التسج على المصطلح الرومانسي «اللون المحلي» الذي قدمته الرومانسية الأوروبية لتأكيد نسبية الفن المتمثلة في تصويره ببيئة محددة زمانياً ومكانياً، لتتقنض بذلك منحى الكلاسيكية إلى تصوير العام، وللشامل، وللثابت من الفلامح الإنسانية^(٧٠).

ولعل تأسل صيغة التعبير عن روح الشعب في خطاب أولئك النقاد هو الذي يفسر ما توصل إليه بعضهم وهم يصدد التعامل مع مسرحيات مصرية أفادت من التراث الشعبي من أن (الانتفات إلى التراث الشعبي، ومحاولة الاستفادة منه ظاهرة طيبة، سوف تساعد ولاشك، على الوصول إلى مدرسة مسرحية تعبر عن شخصيتنا، وتقرب من وجودنا الروحي الحقيقي، بدلاً من استعارة الموضوعات والتجارب من المدارس الفنية الغربية)^(٧١).

ورغم أن شكرى عباد قد طرح التساؤل عن ماهية التأصيل ومهمته من منظور مثابه لمنظور القط، ومندرد، والتقاش؛ إذ ربط بين الأدب وسياقه الاجتماعي، فإنه قد مال إلى اختزال ذلك السياق في بعده الحضاري؛ إذ عدّ الأنواع الأدبية والمذاهب الأدبية (أصداً) لنظرة معينة إلى الحياة، نظرة تصببها اختلافات الزمان والمكان بكثير من التغيير والتبديل، ويخضعها قانون الفعل ورد الفعل أحياناً لما يشبه التناقض، ولكن الأصداً المختلفة تلتقى أخيراً فتكون نظرة حياة وتكشف عن روح حضارة^(٧٢).

- (٦١) عبد الحميد بونس: دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ١٠٨.
- (٦٢) انظر: فاروق خورشيد: في الرواية العربية، عصر التجميع، الطبعة الثالثة، دار الفرق القاهرة- بيروت ١٩٨٢، صفحات ١٥، ١٦، ١٧، ٧٤، ٨٩، حيث تكرر فيها تواليات هذه الصيغة، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٥٩.
- (٦٣) عبد القادر لقط: قضايا ومواقف، مرجع سابق، ص ١٣٣.
- (٦٤) عبد القادر لقط: المرجع السابق، ص ١٢٤.
- (٦٥) نفس المرجع والصحة.
- (٦٦) نفسه، ص ١٣٣-١٣٤.
- (٦٧) انظر: مختصر: معارف أدبية، مرجع سابق، ص ١٩٦-١٩٧.
- (٦٨) عبد القادر لقط: قضايا ومواقف، ص ١٣٦-١٣٧.
- (٦٩) حصول هذه الفسحة: انظر: بررى سركولوف: الفولكلور: قضاياها وتاريخها، ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس، مراجعة وتقديم عبد الحميد بونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر ١٩٧١، ص ٦٥-٧١. ونشير إلى أن كل المصطلحات التي وضعناها بين قوسين في المتن قد وردت في الصفحات المشار إليها من كتاب سركولوف.
- (٧٠) حول معنى هذا المصطلح في النقد المسرحي الرومانسي الأوروبي، انظر: Daniel, Barry: Revolution in the Theatre: French Romantic Theories of Drama, London, 1983, p 25.
- Meister, Charles: Dramatic Criticism: A History, London 1985, pp 95-96.
- (٧١) رجاء النفاش: في أضواء المسرح، مرجع سابق، ص ٩١، والأقول دخل النص المقول هكذا في متن النفاش.
- (٧٢) شكرى عباد: تيارات في الأدب والنقد، دار الكتب العربي، القاهرة ١٩٦٧، ص ٢٣-٢٤.

(٧٣) يقول شكري عياد في فقرة دالة تعد استكمالاً للفقرة التي اقتبسناها في المتن (فهل يمكننا أن نستعمل القواعد التي وضعها هذه المذاهب دون أن نستعير النظرة التي بابت عليها المذهب نفسه، رمي نظرة قد لا تتلاقى كجنانة النفس، ولا تلائم اتجاه حضارتنا، هل يمكننا أن نستعير قواعد المسرحية الكلاسيكية أو أسلوب القصيدة الرمزية—مثلاً—دون أن نشره نفساً وحشراً في قوالب لا تناسبها)، تجارب في الأدب والفن، ص-ص ٢٢ - ٢٤.

(٧٤) شكري عياد: تجارب في الأدب والفن، ص-ص ١٠٥ - ١٠٦.

(٧٥) ورد هذا المصطلح كثيراً في خطاب لويس عوض النقيدي (١٩٤٦ - ١٩٥٣)، انظر في تحليل ذلك دراستنا: الخطاب النقدي والأيدولوجيا، ص ٩٤، كما استخدم النقاد هذا المصطلح بكثرة في عدد من كتاباته، انظر على سبيل المثال كتابه: مقصد صغير أمام الستار الهبة المصرية العامة لتأليف وإلش، ١٩٧١، ص-ص ١٤٩ - ١٦٤، حيث يتناول مسرحية عبد الرحمن الفرغاري التي مهران ويكن على هذا المصطلح كثيراً.

(٧٦) شكري عياد: تجارب في الأدب والفن، مرجع سابق، ص-ص ١٠٦ - ١٠٧.

(٧٧) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٧٨) عبد الحميد بونس: دقاسع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ١٠٨.

(٧٩) انظر مقالات شكري عياد التي حل فيها عدداً من اللصوص والعروض المسرحية ونشرها في الدوريات، ثم أعاد نشرها في كتابه تجارب في الأدب والفن. ونشير إلى أن مصطلح العقدة الذي وضعناه بين قوسين في المتن، من المصطلحات التي اتكا عليها عياد في نقده المسرحي التلخيصي.

(٨٠) انظر على سبيل المثال:

— مندرج: معارك نقدية، مرجع سابق، ص-ص ١٧٦ - ١٧٨.

ولقد رتب شكري عياد على ذلك نفي إمكانية استعارة القوالب أو الأشكال الفنية الغربية دون الخضوع للرؤية الحضارية التي تتضمنها تلك الأشكال (٧٣). ومن ثم استطاع شكري عياد أن يمهّد لوضع مسألة التأصيل من حيث جذورها الجمالية ومن حيث مهمتها الاجتماعية وضماً دالاً وواقعياً في آن؛ إذ بين أن إشكالية الكاتب المسرحي العربي تنبذ في أنه يطلق في إيداعاته دون مواضع أو تقاليد مسرحية عربية سابقة عليه، بعكس الكاتب المسرحي الغربي الذي يجد في ثقافته أنماطاً مختلفة من المواضع الفنية. وإذا كان منظور شكري عياد يؤكد نمية تلك المواضع، فينفي بحق وجود قرائن ثابتة للمسرح فإنه يرى أن هذه المواضع ليست خلقاً فريداً بل نتاج لمجموعة من الكتاب، فهي (تعبير عن اتجاه مشترك يسمونه روح العصر) (٧٤).

وليس مصطلح «روح العصر» سوى واحد من مصطلحات النقد الرومانسي المتكررة عند نقاد هذا الاتجاه (٧٥)، تكرر ويشير إلى تجاويه على مستوى بنية هذا الخطاب مع مصطلح روح الشعب. ولكن شكري عياد مع هذا قدم إضافة دالة؛ إذ يكاد يكون الوحيد من نقاد هذا الاتجاه الذي أدرك دور جمهور المسرح في تثبيت تلك المواضع في الإطار الاجتماعي الذي يجمع بين الكاتب المسرحي وجمهوره؛ إذ إن (المسرح يفترض وجود جمهور مدرب على هذه المواضع والتقاليد ليتلقى من الكاتب عمله، لأن المسرحية لا تستطيع أن تكتظ جمهورها كما يمكن أن يكتظ الكتاب جمهوره) (٧٦).

ولعل إضافة شكري عياد التي تعطي للجمهور فعالية في تشكيل جماليات نوع أدبي جديد أو مستحدث كالمسرح في المجتمع العربي، أن تكون متصلة بطريقة أو بأخرى بما أصله من قبله دارسو الأدب الشعبي الذين أبرزوا دور الجمهور بوصفه متلياً يسهم بفاعلية في تشكيل نصوص الأدب الشعبي وظواهره، وهو الإبراز الذي تبدى في قرن أحمد رشدي صالح بين وجود العمل الأدبي الشعبي وتلقي الجمهور له؛ إذ لا يتخذ ذلك العمل (شكله النهائي) قبلما يصل جمهوره شأن أدب المطبعة وأدب الفصحى عامة، بل يتم له الشكل الأخير من خلال الاستعمال والدأول) (٧٧). بينما تجلّى ذلك الإبراز لدى عبد الحميد بونس في تكراره التأكيد على اختفاء (لحد الفاصل في الأدب الشعبي بين المبدع من ناحية وبين المتلقي أو المتلقى وهو الشعب أو الجماعة من ناحية أخرى، حتى يستطيع الباحث أن يقول إن الشعب هو المؤلف، وهو المتلقي أو المتلقى في آن واحد) (٧٨).

إن ربط شكري عياد بين دور الجمهور/ المتلقى في إنشاء تقاليد المسرح العربي بوصفه نوعاً أدبياً جديداً في المجتمع العربي والاستجابة لروح العصر كان يمثل دعوة قوية لأن ينشئ الكاتب المسرحي العربي - في علاقته بالمتلقى تقاليد ذلك النوع الجديد ومواضعه الجمالية المتعددة، وهي دعوة بقدر ما تفتح باب التجديد والاجتهاد الجمالي، فإنها تطرح مسألة التأصيل تأطيراً عميقاً. ورغم ذلك لم يعكس هذا التأطير على التطبيقات النقدية لنقاد هذا الاتجاه، وحتى على نقد شكري عياد للتطبيق نفسه؛ إذ كان في نقده لكثير من العروض واللصوص المسرحية المصرية أقرب إلى الناقد التفسيري منه إلى الناقد الاجتماعي يبحث عن كيفية بناء «العقدة» ثم الشخصية المسرحية (٧٩).

وإذا كان التأصيل عند أولئك النقاد وسيلة ليعبر المسرح العربي عن «روح الشعب» أو عن «روح العصر» فإن خطابهم يشير بوضوح إلى أن تحقيق التأصيل بمهمته تلك سبيل لأن يحقق الأدب/ المسرح العربي العالمية أو الدلالة الإنسانية العامة (٨٠).

شغل درس الماهية الجمالية للمسرح نقاد الاتجاه الاجتماعي، ويكشف تحليل خطابهم عن أن عنصرى الشكل والمضمون قد احتلا بوصفهما عنصرين شاملين في تلك الماهية موقفاً متقدماً في ذلك الخطاب، وتغرعت عنهما داخل بنية هذا الخطاب العناصر الأخرى المسهمة في تحقيق تلك الماهية كالحديث والشخصية وغيرها. وإذا كان هؤلاء النقاد قد انطلقوا من جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون، فإنهم قد قدموا المضمون على الشكل دائماً، من ناحية، ثم راحوا من ناحية ثانية بين المضمون وبداخل دلالية له كالفكر، والفكرة، والتجربة، والرواية، والمادة، والموضوع، والمقدمة المنطقية وغيرها^(٨١).

وإذا كان بعض دارسى الأدب الشعبي المعاصرين لأولئك النقاد قد قدموا المضمون أو المحتوى أو موضوع التجربة الفنية على الشكل، وجعلوا منه وسيلة لتمييز الأدب الشعبي عن الأدب الفسدي^(٨٢) فإن ذلك كان يبرز ما قام به نقاد الاتجاه الاجتماعي، كما أن تقديم أولئك النقاد للمضمون في تأسيسهم الماهية الجمالية للمسرح قد تبدى أيضاً في درسهام لماهية التأصيل الجمالية؛ إذ تكشف نصوصهم عن اتفاقهم وضعيين كانوا أو ماركسيين على أن للكتاب المسرحي يستطيع أن يستمد من التراث الشعبي مادة أو خامة لعمله المسرحي؛ إذ إن هذا التراث الشعبي يمثل (مادة خصبة للكتابة المسرحية)^(٨٣).

ومن اللافت أن ناقداً مثل رجاء النقاش كان يراوح بين مصطلحي (المادة) و (الخامة)، ولا يكاد يستخدمهما إلا في سياق حديثه عن علاقة الكتاب المسرحي بالموروث الشعبي^(٨٤).

إن اتخاذ الكتاب المسرحي من بعض جزليات ذلك الموروث الشعبي خامة أو مادة لعمله الفني لا يعنى لدى أولئك النقاد أن بعيد الكتاب تقديم تلك المادة الغفل أو يكتفى باجترارها، بل عليه أن يضيف إليها من ذاته فكره أو أفكاره، أى يغرس فيها (طاقة فكرية أو إنسانية جديدة)^(٨٥)، كما (يمكن للفنان أن يستمد من هذه الخامة عملاً فنياً ناضجاً، يقى فيه الضوء على القيم الاجتماعية والإنسانية التي لا ترتبط بمكان أو زمان)^(٨٦).

إن تحقيق تلك الكيفية في التعامل مع الخامة الشعبية يفرض إلى تقديم الكتاب المسرحي لمضمون شعبي أو روح شعبي أو تعبيره (عن بلاده وشعبه تعبيراً شاملاً)^(٨٧).

ولعل تحقيق مثل هذه الروح/ للمضمون/ التحرير يتيح فيما يرى أولئك النقاد لذلك الكاتب أن يجعل لعمله دلالة إنسانية شاملة، وهذا ما يجليه درس غالى شكرى لاعتماد توفيق الحكيم على الموراث الشعبي في مسرحيته يا (طالع الشجرة)؛ إذ يرى شكرى أن الحكيم (قد أراد أن يبتني من أعماق أبعاد الروح المصرية للتي يعبر عنها الفولكلور بكلمات تبدو كما لو كانت بلا معنى، ثم يطلق إلى أرحب الآماد الإنسانية التي يعبر عنها العقل البشرى بكلمات تبدو هي الأخرى كما لو كانت بلا معنى)^(٨٨).

من الواضح أن الدعوة إلى التأصيل قد انعكست على تناول أولئك النقاد للشكل بوصفه عنصراً من العناصر التي تكون الماهية الجمالية للمسرح في خطابهم النقدي، ويتبدى هذا الانعكاس في تحليلين مختلفين؛ أولهما في الدعوة إلى أن يفيد الكتاب المسرحي من التراث الشعبي إطاراً أو وعاءً يصب فيه مضموناً جديداً؛ فعند أمير اسكندر قناتر هذان المصطلحان ليشيرا في بعض السياقات إلى أن الحكيم قد استخدم التراث الشعبي أو للعربى

الشعبية فيها بـ «الروح الشعبي»، وكذلك يتحدث عن الروح الشعبية عدد طماغور الذي كان يردد— فيما يرى للنقائ— أن يخفض المسرح لمضمون هدى بدوح شعبية هندية وذلك لجا إلى التراث الشعبي الهندي وقد استطاع بالفعل أن يكتب مسرحاً متميزاً له شخصيته الخاصة وفيه راتسة هندية أصيلة لا يمكن أن تختلط بالنازس المسرحية الغربية)، في أضواء المسرح، ص ٩٢.

(٨٨) غالى شكري: ثورة المعتزل، دراسة في أدب توفيق الحكيم، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٦، ص ٢٩٧.

(٨٩) أسير إسكندر: الثورة والمعرض الدرامي، مجلة السجلة، عدد يوليو ١٩٦٥، ص ٢٨. وهو يقول في السقال نفسه إن الحكيم قد (استمد محتم إطرار مسرحياته القديمة من التراث الشعبي ومن التراث الإغريقي)، ص ٢٨.

(٩٠) زكى طليعات، ملهايم مسرحية للمناقشة، مجلة السجلة، عدد مايو ١٩٦٧، ص ٣٠. ويحتل هذا السقال ص ٢٩-٣٥.

(٩١) انظر كتابات ملدور، وغالى شكري، زكى طليعات، ورجاء النقاش، المشار إليها في الهوامش السابقة، وانظر أيضاً: سعد أردش: نحو فكر مسرحي جديد، مجلة الفكر المعاصر، مايو ١٩٦٥، ص ٧٦-٨٨، حيث يذهب إلى (أن نبذ البحث من أسس بناء مسرحي مصري نابعة من ثقافة شعبنا وتاريخ كناحه وفكره الديمقراطية الهرجولة) ص ٧٩.

(٩٢) غالى شكري: ثورة المعتزل، مرجع سابق، ص ٣٣٩.

(٩٣) غالى شكري: المرجع السابق ص ٣٣٨. وانظر تدارله لهذه المسرحية، ص ٣٣٦-٣٤٤.

(٩٤) انظر: فاروق عبد القادر: اتجاهات ثورية في المسرح المصري: يوسف إدريس، مجلة المسرح، عدد يناير ١٩٦٤، ص ٤٤-٤٥، والسقال يحتل صفحات ٣٨-٤٥.

(٩٥) انظر أيضاً: أمين العالم: الوجه

القديم (كإطار توضع فيه مفهومات عصرية، أو كوعاء ينصب فيه محتوى جديد)^(٨٩). ومن الواضح أن هذا التحلي الذي يجعل التراث الشعبي مجرد إطار للشكل المسرحي، قد تجاوب مع ما تبدي لدى منتجي هذا الخطاب من الدعوة إلى أن يكون ذلك التراث أيضاً مادة لمضامين المسرحيات المصرية. وإن كان مصطلح «الإطار» هذا لا يدل لمعومته على دلالة محددة فيما يخلق بالشكل، بعبارة أخرى لا يكاد يحمل هذا المصطلح في سياق استخدامه لدى منتجي هذا الخطاب دلالة واضحة أو دقيقة على الشكل، بل يحمل دلالة تشير إلى مصدر الشكل وهي دلالة تتجاوب إلى حد كبير مع الدلالة التي يحملها مصطلح المادة حين يستخدمه منتج هذا الخطاب لوصف علاقة المسرح العربي بالتراث الشعبي العربي، أو حتى بالتراث العربي القديم الفصيح.

وأما ثانيهما فهو تجل أكثر شيوعاً يتمثل في الدعوة إلى أن يستمد الكاتب بعض عناصر التشكيل الجمالي من التراث الشعبي أو من الأشكال التمثيلية الشعبية، أو الدعوة إلى (تعليم القالب الذي عليه المسرحية العربية بعناصر مستحدثة من الروح الشعبي الذي يتجلى في حلقات السمر وجلسات الترفيه، وذلك بعد تطوير هذه العناصر وإخضاعها لروح العصر القائل)^(٩٠).

ولما كانت هذه الدعوة قد برزت في مرحلة الستينيات بصفة خاصة قليل من الغريب أن تتجلى لدى كثير من نقاد هذا الاتجاه في أجياله المختلفة^(٩١)، وأن تتجاوب مع ما كان يقوم به هؤلاء النقاد في تطبيقاتهم النقدية على النصوص التي اعتمدت على التراث الشعبي أو أفادت من الأشكال التمثيلية الشعبية من رصد الأصول الشعبية التي اعتمدت عليها النصوص، وإن كان هذا الرصد لم يصل منتجوه دائماً إلى اكتشاف فاعلية هذه الأصول في عناصر الشكل أو التشكيل الجمالي لهذه النصوص، وهذا ما تدل عليه شواهد متعددة؛ ففي تناول غالى شكري لمسرحية توفيق الحكيم «الطعام لك قم، التفت إلى أن الحكيم قد ارتكز فيها (على الأساس الفولكلوري الذي ارتكز عليه بريخت في بناء مسرحه الملحمي)^(٩٢)، وهو يقصد بذلك إفادة الحكيم من خيال الظل، ولكن غالى شكري قد اكتفى بذلك الرصد فقط، وقدم تحليلاً للمسرحية لا تبدو فيه أية فاعلية لخيال الظل، بل إنه قد اكتفى بالإشارة إلى أن (خيال الظل هو الإضافة التي يبرز بها توفيق الحكيم هذه الازدواجية بين قصة «محمدي وبسميرة» الإطار العام للدراما وبين قصة «طارق ونادية» وأمهات التي تشكل المضمون الفني للدراما)^(٩٣).

وأما فاروق عبد القادر فإنه في تناوله لمسرحية الفرافير قد اكتفى بالقول (إن يوسف استطاع أن يقدم في الفرافير مادة ثمينة هي شخصية فرغور نفسها التي التقطها من سامر القرية وجعل منها أساس عمله المسرحي)^(٩٤)، دون أن يناقش الشكل أو طرائق التشكيل الجمالي التي قدمها إدريس انطلاقاً من التأثيرات الجمالية الشعبية.

وما تبدي لدى غالى شكري، وفاروق عبد القادر يتجاوب مع ما كان يقوم به نقاد آخرون من الانتهاء نفسه^(٩٥).

إن التحليلين السابقين (الدعوة إلى استمداد الإطار أو الوعاء من التراث الشعبي، والدعوة إلى استمداد بعض عناصر التشكيل الجمالي من ذلك التراث) يتجاوبان بتجاوبات متعددة مع ظواهر أخرى سادت خطاب أولئك النقاد في تناولهم لماهية المسرح.

١٤٢ حيث يتناول مرجعيتي شوقي عبد الحكيم شفيقة ومطفى و المستنقبي، (٩٦) انظر تحليلاً مفصلاً لهذه الظواهر في دراستنا: الخطاب الشعبي والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص- ص ٢٣٦-٢٤٠.

(٩٧) للمثل على هذه الظاهرة: انظر مقال النقائل عن مسرحية شفيقة ومطفى في كتابه في أعضاء المسرح ص-ص ٩٠-٩١. فبعد أن يشير النقاش إلى أهمية استلزام التراث الشعبي، ويقدم أمثلة مختلفة من الأدب الأوروبية والهندية، انظر ص-ص ٩٠-٩٤، وأخذ في البحث عن عناصر الشكل المسرحي في مسرحية شوقي عبد الحكيم، فوجد مكون المسرح، ووجود الموقف المسرحي والحركة، مما أدى - فيما يرى النقاش- إلى تسليح الشخصية الرئيسية في المسرحية. انظر المجال ص-ص ٩٤-٩٨، وإذا كان النقاش قد أشار إلى بعض التأثيرات الغربية المعتمدة على مسرحية شوقي عبد الحكيم، فإنه لم يحاول الكشف عن تأثيرات التراث الشعبي عليها، واكتفى بالحديث العام. بينما غيب تماماً السؤال المنطقي في هذه الحالة، وهو هل نبعت- في حالة دراسة مسرحية تعتمد على التراث الشعبي، أو على الأشكال التمثيلية الشعبية- عن نفس العناصر الدرامية أو المسرحية التي نبعت عنها في مسرحية لا تعتمد على ذلك التراث أو تلك الأشكال. ونشير إلى أن كل دراسات ومقالات العالم وغالبي شكوي وباروق عبد القادر المذكورة في الهوامش السابقة لا تختلف في ذلك عن مقالات النقاش.

(٩٨) رجاء النقاش: في أعضاء المسرح، ص ٩٤.

برز من تحليل خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي حول المساهمة الجمالية للمسرح عدد من الظواهر السلبية: منها عدم اقتدارهم على إنتاج تصورات نقدية تثبت العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، وعدم اقتدارهم على بلورة مفاهيم شاملة، كلية حول الشكل والمضمون، وبرز التبادل الدلالي بين المصطلحات الدالة على عنصر واحد أو عناصر متشابهة من عناصر التشكيل الجمالي للأشكال المسرحية، وغياب الأصول الفلسفية لعدد من المفاهيم الأساسية التي استخدموها^(٩٦)، ثم ظاهرة الفصل بين الشكل والمضمون.

ولعل تلك الظاهرة الأخيرة (الفصل بين الشكل والمضمون في البنية العميقة لخطاب ذلك النقاد) هي أكثر الظواهر تجاوباً مع الظاهرة الأساسية القارة في بنية هذا الخطاب حول التفاصيل، وهي تصور مؤداه أن التفاصيل يتحقق عن طريق الجمع/ المجاورة بين المسرح بأشكاله المحددة، المكتملة لدى الأوروبيين والتي توقف هؤلاء النقاد عند عناصرها العامة وبين عناصر من التراث الشعبي العربي أو من الأشكال الشعبية. ولعل سرعان هذا التصور في البنية العميقة لذلك الخطاب هو الذي يفسر، لماذا كان منطوق هذا الخطاب مشغولين في درسه للصوص المسرحية التي أفادت من التراث الشعبي أو من الأشكال التمثيلية الشعبية فضلاً عن البحث عن الفكرة بالبحث عن كيفية تحقق تصوراتهم العامة عن المسرح من حيث أدوات تشكيله الأساسية (الصراع، الحدث، الشخصية). وكان منطوق هذا الخطاب يطالبون الكاتب المسرحي المصري بالحرص على كيفية تشكيل هذه الأدوات/ العناصر وما ترتبط به من أشكال دون أن يعطوا بطرح السؤال عن التغيير الذي يلغى أن تخضع له هذه العناصر في بنيتها، أو في تشكيلها، حين يعتمد الكاتب المسرحي المصري على التراث الشعبي أو على الأشكال المسرحية الشعبية^(٩٧)، وبعبارة أخرى: لم يتعامل منطوق هذا الخطاب مما إذا كانت الإفادة من التراث الشعبي والأشكال التمثيلية الشعبية مؤدية إلى إحداث تغيير في كيفيات التشكيل الجمالي للأشكال المسرحية وتقنياتها المختلفة، بل كانوا يفترضون أن استلزام التراث الشعبي أو الأشكال التمثيلية الشعبية يجب أن يقرن بـ (احترام المسرح كشكل فني، و...) محاولة الاستفادة من إمكانياته المعروفة^(٩٨).

ولعل هذه النتيجة الأخيرة ترتد جزئياً إلى ذلك الانقطاع بين خطاب هؤلاء النقاد، والخطاب الساري، في بعض جرائبه الدالة، لدى أصحاب دراسات الأدب الشعبي في هذه المرحلة: فإذا كان قد تبدى في فقرات سابقة سريان بعض المقولات المشتركة في هذين الخطابين، مثل إعطاء اعتبار للتراث الشعبي، وتواتر مقولة أن الأدب/ المسرح تعبير عن روح الشعب والدعوة إلى استمداد خامات الأعمال الفنية من التراث الشعبي، فإن هذا التجاوب بين الخطابين قد كان يقابله تنافر تبدى في خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي. واللافت أن هذا التنافر كان يحدث مع المقولات التي كان منطوق هذا الخطاب يحتاجونها بالفعل من أجل تأسيس ظاهرة التفاصيل الإبداعي نقدياً.

فرغم بعض الصابيات التي سادت دراسات الأدب الشعبي (١٩٤٥-١٩٦٧) مثل: المطلق الدفاعي الذي انطلق منه أصحابها لتبرير الحاجة إلى دراسة التراث الشعبي في ظل سياق ثقافي اجتماعي غلب على كثير من معاليه تصور أن تلك الدراسة ستؤدي إلى إضعاف الأدب الفصيح أو الرسمي. وغلبة التوجه التاريخي والوصفي الذي أدى في كثير

(٩٩) نرى أن هذه الملهيات قد تركت تأثيرات متعددة على دراسات الأدب الشعبي (١٩٤٥-١٩٦٧)، وأنها ترد إلى طبيعة النشأة التاريخية لهذه الدراسات في المجتمع المصري، ويحتاج ذلك إلى دراسة متخصصة وجادة.

(١٠٠) انظر على سبيل المثال:

- فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية، الطبعة الثانية، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٩٨٠، صـ ١٧٤-١٧٥، ٢١٥، ٢١٧، ٢١٨، وقد صدرت للطبعة الأولى من هذا الكتاب ١٩٦٦.

- محمود ذهني: سيرة علقتر، طبعة دار المعارف، ١٩٨٤، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٦٦.

(١٠١) انظر: فاروق خورشيد: في الرواية العربية: عرص التجميع، مرجع سابق، ص ١١٩، ١٣٦-١٣٧، ١٣٣، ١٣٥، ١٤٦، ٢٠٦. وانظر فصل السلام الشعبية، ص ١٦٢-١٦٦. (١٠٢) انظر فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص ١٥٢-١٥٣.

(١٠٣) انظر: عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ١٥٧-١٥٣.

- وانظر أيضاً كتابه: الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، المكتبة الثقافية، عدد ١٢٨، الدار المصرية، لتأليف والترجمة، أغسطس، ١٩٦٥، فصل المسرح والجمهور، ص ٢٦-٢٨، فصل مسرح ليلى مقل، ص ٢٩-٣٧، فصل الكلاب المصري، ص ٦٠-٦٤، فصل فن المحدث المحترف، ص ٣١-٥٠.

(١٠٤) انظر بعض المراجع التي توارث فيها هذه الفكرة في دراسات الأدب الشعبي:

- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٢٧، ٥٣-٥٤.

من الأحيان إلى عدم اقتدار منتجي تلك الدراسات على الكشف العميق عن جماليات النصوص أو الظواهر التي ترقفوا عندها^(٩٩) - رغم هذا فإن أصحاب دراسات الأدب الشعبي قد طرحوا في خطابهم عدداً من الموقلات والاجتهادات التي كان يمكن أن ترد خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي رفقاً عميقاً يسهم في التأسيس الفعال لظاهرة التأصيل الإبداعى نقدياً، وتمثل تلك الموقلات والاجتهادات في الجوانب التالية: للكشف عن العناصر الدرامية في الإبداعات الشعبية سواء في السيرة الشعبية أو القصص الشعبي خاصة ودورها في بدء السيرة والقصص الشعبي^(١٠٠)، وإظهار المضمون الدرامي في قصص شعبية مختلفة، والاعتماد على إبراز دور العناصر الدرامية الشعبية لتأكيد مقولة أن العرب قد عرفوا السلاح^(١٠١)، ودراسة كيفيات بدء شخصية البطل في بعض السير الشعبية العربية، كما يتجلى ذلك لدى فاروق خورشيد ومحمود ذهني؛ حيث يقدمان درساً لافتاً لطرائق بناء شخصية البطل، درساً يقوم على أساس مفهوم محدد للدراما والبطل الدرامي، والعلاقة بين الصراع الاجتماعي والصراع الذي يتجسد في شخصية البطل، وكيفية تطور شخصية البطل في علاقتها بالصراع الاجتماعي^(١٠٢)، وكانت كل هذه الجوانب تحمل إمكانية تأسيس منظور نقدي خاص لتأصيل بنية شخصية البطل. وتناول عبد الحميد يونس لعناصر الأداء في السيرة الشعبية وقيامها على التمثيل، معتمداً على وصف أداء الراوي وصفاً دقيقاً، وقرنه بين الأداء ومحاكاة الشخصيات، كما في دراسته «الهلالية»، والظاهر بيبرس، ولئن كان يطلق في دراسته الثانية من مقارنة صريحة بين أداء السيرة والتمثيل^(١٠٣)، وما قدمه أكثر من واحد من دارسي الأدب الشعبي عن دور التلقي في صياغة أشكال الأدب الشعبي^(١٠٤)، وما أكد عليه عبد الحميد يونس من صعوبة استلهام سيرة الظاهر بيبرس في أعمال حديثة إلا بعد التغلب على عقبة اعتماد أحدثها على التقديرية^(١٠٥).

لقد كانت تلك الموقلات والاجتهادات السابقة تمتلك إمكانية أن تجعل مسعى التأصيل لدى نقاد الاتجاه الاجتماعي دعوة مستلدة إلى ظواهر ملموسة ومتحققة بالفعل في الإبداعات الشعبية سواء كانت إمكانات درامية أو تراث أدبي^(١٠٦).

ولعل قرن ما تبدى من فصل أولئك النقاد في البنية العميقة لخطابهم بين الشكل والمضمون وما ترتب على ذلك من تلبيت المجاورة بين الأشكال المسرحية الأوروبية وعناصر للتراث الشعبي في الإبداع المسرحي العربي أن يكون دالاً على أن دعوة يوسف إدريس إلى مسرح مصرى صميم وتقديمه لشكل السامر بدلاً مقترحاً لأشكال المسرح الغربي، وتلمسه للظواهر المميزة للسامر في مقابل الأشكال المسرحية الغربية كانت دعوة جريئة تكاد تصبغ اجتهادات نقاد المسرح المصريين المعاصرين له في ستينيات القرن العشرين.

(٣)

عانت الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي طوال القرن الأول من تأصلها في المجتمع العربي الحديث (١٨٥٠-١٩٥٠) من مشكلة البحث عن اللغة الملائمة لتشكيل الأنماط المختلفة منها. وقد انصرفت جهود مبدعي تلك الأنواع إلى عدة مجالات تتصل بمصالة اللغة الملائمة لأشكال الرواية والمسرحية، وأبرز هذه المجالات: وظيفة اللغة في إطار هذه الأنواع، ومدى اتفاقها أو اختلافها عن لغة الشعر الغنائي، وطبيعة لغة هذه الأشكال،

والجماليات المرتبطة على تلك الطبيعة، ثم مسألة الفصحى والعامية وهوية العلاقة بينهما في إبداعات تلك الأنواع الحديثة.

ومن الملاحظ أن معظم المجالات السابقة قد نالت اهتماماً بصورة أو بأخرى من دارسي الأدب الشعبي (١٩٤٥-١٩٦٧)، وإن تقيد ذلك الاهتمام بطبيعة النشأة التاريخية لدراسات الأدب الشعبي في المجتمع المصري من ناحية، وبالإجازات التي حققها أو سعى إلى تحقيقها النقاد العرب المحدثون في درسهام لغة الأدب والأشكال الأدبية المختلفة من ناحية ثانية، وهذا يقسم فيما نرى - جوانب التلاقى بين خطاب دارسي الأدب الشعبي والنقاد الاجتماعيين (١٩٤٥-١٩٦٧) في عدد من مسائل لغة الأنواع الحديثة أو المسرح تحديداً في هذا السياق بوصفها (اللغة) أساس جمالي واجتماعي لتأصيل الأنواع الأدبية الحديثة، من ناحية، ونفى أن يكون الاهتمام بدراسات الأدب الشعبي عاملاً من عوامل تقويض الفصحى وأدبها، من ناحية ثانية.

ومن ذلك المنظور يمكن القول إن ثمة نقطة اتصال قوية ودالة أيضاً بين دراسات الأدب الشعبي ونقاد الاتجاه الاجتماعي، تتمثل في الانطلاق من مقولة اجتماعية اللغة؛ ففي إطار النقد الاجتماعي تأصلت تلك المقولة مبكراً؛ إذ ربط سلامة موسى بين الوظيفة الأساسية للغة وهي التوصل - وتأثر اللغة بالمجتمع الذي ينتجها من ناحية، وتأثير اللغة في ذلك المجتمع من ناحية ثانية. فإذا كانت غاية اللغة عنده (قبل كل شيء هي الفهم) (١٠٧)، فإنه قد أسس على ذلك مقولة إن (اللغة الحية تتفاعل مع المجتمع وتكثير بغيره) (١٠٨)، وكشف عن الفاعلية الاجتماعية للغة بوصفها فاعلية تنفي أن تكون اللغة مجرد ثمرة للمجتمع الذي يستخدمها، بل إن (المجتمع أيضاً هو ثمرة اللغة التي تحين لأفرادها بكلماتها سلوكهم الذهني والعاطفي) (١٠٩)، وكان ذلك سبيله إلى الوصول إلى أن (أعظم المؤسسات في أية أمة هي لغتها لأنها وسيلة تفكيرها ومستودع تراثها من القيم الاجتماعية والعادات الذهنية) (١١٠).

وإذا كان سلامة موسى قد أسس بذلك مقولة اجتماعية اللغة من حيث طبيعتها ومن حيث وظيفتها، فإن دارسي الأدب الشعبي قد أسسوا مقولة مشابهة عن اجتماعية اللغة تأسيساً على ربطهم بين الأدب والحياة، مما أفضى إلى النظر إلى اللغة بوصفها (كائنات اجتماعية) (١١١)، من ناحية، والتأكيد من ناحية ثانية على أن وظيفة اللغة ليست مجرد الإبانة عن المتكلم، بل أيضاً تحقيق (تواصله مع غيره من الأفراد في مجتمعه من ناحية، ومع المجتمع كله من ناحية أخرى) (١١٢).

إن تأسيس مقولة اجتماعية اللغة سواء لدى النقاد الاجتماعيين أو لدى دارسي الأدب الشعبي كان يقضي، مباشرة إلى تناول جد مختلف لغة بوصفها أداة لتشكيل نصوص الأدب الشعبي، من ناحية، وتشكيل الأنواع الأدبية الحديثة من ناحية أخرى. وهذا ما يتجلى أولاً في تلك المقولة التي صاغها مندور وبُنتها في خطاب النقد الاجتماعي، والتي تنظر إلى لغة المسرح شعرياً كانت أم نثرياً بوصفها اتصالية أدائية، لا تنفصل جمالياتها عن اتصالياتها وأدائيتها. وقد صاغ مندور هذه المقولة وربط بينها وبين مقولة الواقعية التي تركت إلى الممكن، وحدّ هذه المقولة في نص طويل دال يرى أن (الأداء وسيلة لا غاية، والذي يجب أن نتعامل عنه هو إلى أي حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التي

- عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص ١٧٥ وما بعدها.

- عبد الحميد يونس: دفاع عن القولون، مقال: الأدب الشعبي: مقوماته ووظائفه، ص ١٠٨.

(١٠٥) عبد الحميد يونس: الظاهر بيبس في القصص الشعبي، مرجع سابق، ص ١٠.

(١٠٦) انظر: عبد الممن ناعمة: اللسد العري، مدخل الكتاب وعنوانه: النقد العربي الحديث، بحث في الأصول والاتجاهات والمناهج، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ص ص ٤٨٠ - ٤٨١.

(١٠٧) سلامة موسى: البلاغة المصرية واللغة العربية، الطبعة المصرية، ١٩٤٥، ص ١٧. ويجدر أن نشير إلى أن مقالات هذا الكتاب قد نشرت في الدوريات قبل ذلك التاريخ.

(١٠٨) سلامة موسى: البلاغة المصرية واللغة العربية، ص ٤٦.

(١٠٩) المرجع السابق، ص ١٦.

(١١٠) نفسه، ص ١٧.

(١١١) أحمد مرسى: مقدمة كتاب عبد الحميد يونس: دفاع عن القولون، ص ٤.

(١١٢) المرجع السابق، ص ٤ - ٥.





اختارها في أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت تلك الوسيلة شعراً أم نثراً، وبلغه فصحي أم دارجة أم عامية. والواقعية لا تنبع من نوع الأداة المستخدمة، وإنما من صدق مطابقة ما يجري به الحوار لما يمكن أن يعمل في نفوس شخصيات المسرحية من أفكار وأحاسيس في الظروف والأحداث التي يحيطهم بها المؤلف، أي أن الواقعية تنبع من لسان الحال لا من لسان المقال. ولكن لما كان كل مؤلف مسرحي يخاطب جمهوراً فمن البديهي أن يخاطبه بلغة يفهمها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، وأن يطوع تلك اللغة بحيث يستطيع أن يتسقطه من لسان الحال في دقة ووضوح وتعبير مباشر، ولا تظلت المعاني والأحاسيس مملوءة في نفوس شخصياته، أو عجزت عن أن تصل إلى نفوس سامعيه أو قارييه (١١٣).

ولعل ما طرحته مقولة مندور السابقة من تأكيد أن الأساس الأول في لغة المسرح كونها لغة اتصالية أدائية، لا تتفصل جمالياتها عن اتصالياتها وأثنياتها، يكشف عن شمولية الفهم الذي يقدمه مندور شمولية تتجلى في حرصه على تعميم مقوله بحيث تشمل الأنماط المختلفة من لغة للمسرح: الشعر، النثر، القصص، العامية، الدارجة.

وإذا كانت هذه المقولة قد تحولت أولاً إلى منطق انطلق منه عدد من نقاد الاتجاه الاجتماعي لرصد بعض سبلات الحقائق الجمالية للغة بعض النصوص المسرحية (١١٤). فقلها كانت تتصل من وجوه مختلفة بما أسَّله دارسون نصوص الأدب الشعبي المعاصرون لنقاد الاتجاه الاجتماعي (١٩٤٥-١٩٦٧) من تأكيد على الأبعاد الاتصالية للغة تلك النصوص تأكيداً يبتدى في تكرار أن وظيفة من وظائف لغة تلك النصوص والأنواع تتمثل في التأثير في المتلقين الذين يتلقونها تأثيراً وجدانياً وجمالياً في الآن نفسه، من ناحية (١١٥)، وفي الإفصاح عن أن كون الأدب الشعبي تعبيراً عن الوجدان الجمعي يجعل من تجلّي ذلك الوجدان الجمعي هو الفوصل في لغة الأدب الشعبي، وليس مسألة استخدام اللهجة أو اللهجات العامية؛ إذ قد تستخدم تلك اللهجات وظل الإبداع ذاتياً، من ناحية ثانية (١١٦).

تفاعلت مقولة اجتماعية للغة مع مقولة التأكيد على جوانبها الاتصالية والأدائية فأدى ذلك ثانياً إلى تأسيس منظور جديد للناول مسألة القصص والعامية في إبداع النصوص الشعبية، ونصوص المسرح بوصفه نوعاً أدبياً حديثاً في الأدب العربي.

ولقد تشكل ذلك المنظور لدى الطرفين نقاد المسرح ودارسي الأدب الشعبي في نطاق أقرب ما يكون إلى اللطاق الدفاعي لعله يعود في جانب من أهم جوانبه إلى ما تواتر في الثقافة العربية الحديثة من قرن بين تأييد العامية أو التأكيد على كونها لغة ذات جماليات خاصة، وتصور أن ذلك (التأييد) ينقض القصص بوصفها لغة الثقافة العربية/ الإسلامية. وثمة دالان في خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي يؤكدان ذلك؛ فثمة قران لدى بعضهم ومنهم مندور على سبيل المثال بين استخدام القصص وخلود الأعمال الأدبية؛ إذ يجعل مندور من استخدام القصص لغة للمسرحيات (الضامن الأكيد لخلود مثل هذه الأعمال الأدبية ضمن تراثنا العربي الباقي على الزمن) (١١٧).

وثمة تصور لدى محمد مفيد الشوباشي يقدم القصص على العامية من منظور أن تعدد مجالات القصص قد جعلها أكثر اقتداراً من العامية على تأدية "المعاني الأدبية، وهذا ما وصفه بـ ضيق العامية و اتساع القصص أمام كل مجالات التعبير (١١٨).

(١١٣) محمد مندور: مسرحيات عزيز أباظة، محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة: معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٥٨، ص ٣١.

(١١٤) انظر ذلك بالتفصيل في: الخطاب النقدي والأدبيولوجيا، مرجع سابق، فصل أداة المسرح / اللغة، ص ٣١١-٣٧٧.

(١١٥) انظر أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٥٣-٥٤.

(١١٦) انظر: عبد الحميد بوس: دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ١٠٨.

(١١٧) محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص ٢٠٤، مقالته عن مجموعة مسرحيات ثيمور خمة وخمسة، ص ٢٠٤-٢٠٥، ويمتدح مندور ثيمور لقبها به بإضافة كتابة تلك المسرحيات بالقصص- بعد أن كان قد كتبها بالعامية- وظل مندور ذلك بإمكانية تقبل هذه المسرحيات في البلدان العربية الأخرى.

(١١٨) فصل الشوباشي وجهة نظره في كتابه: الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، فصل لغة الحوار في القصة، ص ٢٠١-٢٠٢، وقد نشر هذا الفصل للمرة الأولى مقالاً بجريدة الشعب، عدد ٣ أكتوبر ١٩٥٨.

(١١٩) انظر الشراشي: المرجع السابق، نفس الصفحات، وانظر أيضاً آراء رجاء النفاق في كتابه: أدهاء ومواقف، منشورات المكتبة المصرية، بيروت ١٩٦٦، ص ٥٥-٦٢، ٧٢. وقد ترددت أفكاره في سياق مناقشته دعوة سعيد عقل إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية.



(١٢٠) لويس عوض: مقدمة ديوانه بلوكو لالند، مرجع سابق، ص ١٢-١٣.

(١٢١) انظر: لويس عوض، المرجع السابق، حيث قدم عدداً من قصائده بالعامية المصرية، وانظر أيضاً كتابه: مذكرات طالب بعثة، القاهرة، روزاليوسف، نوفمبر ١٩٦٥.

(١٢٢) لويس عوض: مذكرات طالب بعثة، مرجع سابق، ص ١٦-١٧.

(١٢٣) انظر: لويس عوض: الثورة والأدب، طبعة روزاليوسف، ١٩٧١، ص ٢٨٤-٢٩٧ وعدوانه هدف قومي إحياء مسرح الثقافة ومسرح اشعبي، وهو عن مسرحية الغرافير.

وإذا كان مطلق الشراشي، وغيره من النقاد الاجتماعيين الذين قدموا للفصحى العامية في مجال الإبداع الأدبي، يقوم على مركّز قومي يتمثل في تصور أن الفصحى تقوم بوظيفة أساسية هي الربط بين أجزاء الوطن العربي مما يسهم في تحقيق الوحدة (١١٩) - فإن المنظور المختلف عن ذلك قد قدمه بعض نقاد الاتجاه الاجتماعي أيضاً؛ أي لويس عوض وعبد القادر لقط، كما قدمه في فترة مزاوية بعض دارسي الأدب الشعبي. ومن الثلاث أن هؤلاء وأولئك لم يكونوا يهدفون إلى أن تحل العامية محل الفصحى في الإبداع الأدبي، وإنما كانوا يهدفون إلى إبراز مقولة جديدة ترى أن العامية لغة أدبية كالفصحى؛ وبعبارة أخرى لم يهدف أصحاب هذا الموقف إلى إحلال العامية محل الفصحى، بل كانوا يهدفون فقط إلى التأكيد على جمالية العامية حين تستخدم في نصوص أدبية مما يجعلها تجاور الفصحى الأدبية.

ويستند أصحاب هذا الموقف كأصحاب الموقف الأول أيضاً إلى صلة اللغة بالحياة أو بالمتجمع الذي ينتجها؛ ومن هذا الدفاع عن العامية، وتبرير إمكانية اتخاذها لغة أدبية. وهذا ما يتجلى في تقرير لويس عوض أن المصريين قد أبدعوا طوال القرون الماضية لغة شعبية تختلف عن العربية الفصحى، وصاغوا بواسطتها أدباً شعبياً فيه شعر كثير ونثر كثير، ولكن للتركيب العبودي - وهذا هو الوصف الذي يستخدمه لويس عوض ليشير إلى البناء الاجتماعي الذي غلب فيه النظام الإقطاعي الذي ساد للمجتمع المصري طوال القرون الماضية - هو الذي جعل المصريين يعملون الأدب الشعبي (١٢٠)، ورتب لويس عوض على هذا إمكان قيام شعر بالعامية يتجاوز شرعياً مع أدب الفصحى دون أن يوجد بالضرورة أي تعارض بينهما (١٢١).

ولقد دعم لويس عوض هذا التوجه بكتابته مذكرات طالب بعثة، بالعامية، ليلتص فيما يقول أن العامية قادرة على صياغة النثر الفني بحيث تصبح العامية (لغة السرد والوصف والتحليل، ولكن في حدود الفكر الجاد والمواقف السامية، بل والقصد التراجيدي، وبذا أسكتشف إمكانات اللغة العامية عملياً لا نظرياً) وبالتجربة لا بمجرد الافتراض والدعوى، في أغراض استقر عرف المثقفين أنها لا تصلح لها (١٢٢).

وإذا كان الظاهر في خطاب لويس عوض حول العامية هو إبراز جمالياتها التي تؤهلها أن تصبح لغة أدبية متحرراً بها من المثقفين، فإن قرن هذا ببعض توجهاته الأدبية والنقدية يشير إلى التناقض الواضح بينها وبين ذلك الظاهرة في فترة الستينيات كتب لويس عوض مسرحيته (الراهب، ودموع إيزيس، بالفصحى لا بالعامية التي كان يدعو إلى أدبائها، وفي هذا كان يجاري عرفاً سائداً لدى كتاب المسرح العربي يتمثل في استخدام الفصحى في المسرحيات التاريخية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كان لويس عوض يستهجن بعض الملامح اللغوية في بعض مسرحيات الستينيات التي تأثرت بلغة بعض الأشكال الشعبية (١٢٣).

ولعل هذين المظهرين معاً يشيران إلى وجود مسافة فاصلة في مجمع نتاج لويس عوض بين الدعوة المجردة وعدد من أنماط الممارسة الأدبية والنقدية الفعلية.

ويبدو لقط أكثر اقتداراً على تأسيس مقولة أدبية للعامية تأسيساً يستند إلى رفض ضمنى وصريح أيضاً لمقولة الشراشي عن ضيق ميدان العامية، تلك المقولة التي تهون

(١٢٤) انظر: عبد القادر القط: قضايا ومسائل، مرجع سابق، ص ٢١٠-٢١٥، ٢٢٦، من مقالته: قضايا المسرح العربي، وحول التأليف المسرحي.

(١٢٥) القط: قضايا ومواقف، ص ٢٢٥.



(١٢٦) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٥١.

(١٢٧) أحمد رشدي صالح: المسرح السائلي، ص ٢٢.

(١٢٨) انظر: أحمد رشدي صالح، المرجع السابق، ص ٥١-٦٦، حيث يقوم بذلك الدرس، ونشير إلى عبارة (مراحل مختلفة من النشر والامر والاكتمال) قد وردت في ص ٤٨ من كتابه، بينما ورد تعبير نفسه الشعب في تلك الصفحات المشار إليها في بداية هذا الهمام.

(١٢٩) سلامة موسى: الأدب للشعب، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٥، ص ٢٩.

من جمالية العامية. ولكن تأسيس القط لمقلته تلك لا يفضي به، رغم الإيجابية التي تنطوي عليها مقلته فيما يتعلق بمحاولة تثبيتها جمالية العامية، إلا إلى إقرار ثنائية العامية لغة للمسرحيات العصرية، والفصحى للمسرحيات التاريخية والمترجمة^(١٢٤). ولكن إقرار القط هذه الثنائية يقترن بإضافة مهمة تتحدد في تأكيده أن (ليس من شك أننا نستطيع أن نكتب باللغة العامية روائع من أدب المسرح وإن كان ذلك لا يعنى بالضرورة أن يكون الموضوع من أمجاد الأمم أو عظام أحداث التاريخ)^(١٢٥). ولعل هذه الإضافة أن تكون دالة على أقصى ما كان يمكن أن يصل إليه الداعون إلى أدبية العامية من تعظيم القران السارى لدى من يقدمون الفصحى من وصل بين الأدبية والفصحى وحدها. وكان يمكن لهذه الإضافة أن تؤثر في مسار الممارسة المسرحية لو أن صاحبها. ومن يشاركونه الرأي استطاعوا أن يحددوا تحديداً عيانياً جماليات العامية في النصوص المسرحية التي تناولوها. ولكن هذا لم يحدث، فظلت هذه الإضافة، مثلها في ذلك مثل كثير من الإضافات الدالة في مسار هذا الخطاب، مجرد إضافة على هامشه، وتيسرت في مجراه العميق. وربما لهذا السبب لم يكن من الغريب أن يطوى الموقف الثاني صنعاً وأساساً على تثبيت ثنائية الفصحى والعامية، وتحديد مجالات لكل منهما في الممارسة المسرحية.

واللافت أن طرح مقولة أدبية العامية لدى لويس عوض وعبد القادر القط قد وازاه طرح مقابل قدمه أحمد رشدي صالح الذي يبدو أكثر لدارسي الأدب الشعبي في تلك المرحلة اهتماماً بجماليات لغة الأشكال الأدبية الشعبية في إطار مقولة سماها (بلاغة العامية)^(١٢٦) التي تشير فيما يرى إلى ذلك (المستوى البلاغي الرفيع الذي بلغه أسلوب العامية الذي عدنا بحيث يستطيع أن يرسم أدق الخلجات النفسية بصور راقية مركبة ورفاهة ظاهرة)^(١٢٧)، وإذا كان صالح قد ربط هذه المقولة بما وصفه بـ مرونة نسيج العامية اللحوي والبلاغي من ناحية، وبما قدمه من درس متأن إلى حد كبير لتشكيل العامية في مصر يكشف فيما يرى ما مرت به تلك العامية من (مراحل مختلفة من النشوء والنمو والاكتمال) من ناحية ثانية فإنه قد حدد من ناحية ثالثة عدداً من السمات الكاشفة عن بلاغة العامية والتي أسماها أحياناً خصائص الأدب الشعبي كاشفاً عن كيفية تحققها في نماذج مختلفة من الإبداعات القولية الشعبية، ومبيهاً عن الوظائف المتعددة التي تقوم بها تلك الخصائص في النصوص الشعبية، ورباعياً بين فهم تلك البلاغة من ناحية، وفهم نفسية الشعب من ناحية أخرى^(١٢٨).

لقد كانت مقولة بلاغة العامية لدى رشدي صالح حاملة سواه في جوهرها أو في آليات تحقيقها نقدياً لإمكانات جديدة بأن تسهم في تأسيس فهم جديد ومختلف لدور اللغة العامية في تأسيس المسرح العربي، ولكن نقاد الاتجاه الاجتماعي لم يلتفتوا إليها بحق رغم أنها سبقت بأكثر من عقد كامل ما طرحه القط عن أدبية العامية.

(٣/٢)

برز تناول أولئك النقاد لمسألة لغة المسرح بوصفها جانباً من جوانب التأصيل في دعوة بعضهم إلى لغة جديدة، أو بالأحرى نمط لغوي جديد يتمثل فيما أسماه سلامة موسى لغة الشعب التي تمكن الكاتب من أن يهدم (الحاجز الذي يفصل بين الشعب والأدب)^(١٢٩). كما برز موقفهم من مسألة لغة المسرح بين العامية والفصحى في تناولهم لمحاولة من محاولات

(١٣٠) توفيق الحكيم: مسرحية الصلقة، البيان الملحق بها، طبعة مكتبة الآداب، ١٩٨١، ص ١٥٦. وقد نشر الحكيم هذه المسرحية للمرة الأولى عام ١٩٥٦.

(١٣١) لنظر للحكيم: التفسير المنطق لمسرحية الصلقة، ص ١٥٣.

(١٣٢) لحكيم، المرجع السابق، ص ١٥٦.

(١٣٣) الحكيم، نفسه، ص ١٥٧.

(١٣٤) تعرف هذا أمام نقد محمد مندور ومحمود أمين العالم لهذه التجربة لأنهما يملآن التباين الأماميين لدخل الاتجاه، كما أنهما كانا أكثر نقاد هذا الاتجاه اهتماماً بنقد تلك التجربة.

(١٣٥) لنظر هذه المواضيع المختلفة في كتابه مسرح الحكيم وهي:

... مشكلة اللغة، ص ١٢٣-١٢٦.

... للغة الثلاثة التي اخترعها توفيق الحكيم، ص ١٤١-١٤٥.

... مواضيع أخرى، منها ص ١٩٠.

(١٣٦) لنظر مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص ١٢٥.

(١٣٧) مندور: المرجع السابق، ص ١٤٣.

(١٣٨) مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص ١٤٤-١٤٥.

(١٣٩) محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص ١٨٩. ويفصل العالم هذا الرأي بقوله: (لقد نجح الحكيم في هذه التجربة الملهمة أن يزيل من التركيب اللغوي الفصيح بعض ما يخلل خطوته من عناصر لم تعد تستخدم في الساطبة، ونجح في أن يزيل من التركيب العامي بعض ما يبعد عنه وبين التركيب للفصيح، وأقام من هذا لغة تجمع بين التركيب للفصيح والعامي، وتقارب بينهما في خير أفعال، وهو لم يقل في تجربته عند حدود الكلمات العلمية ذات الأصول العربية، ولا اقتصر على الكلمات الفصيحة المتداولة، فلم تكن للقضية علة هي قضية تلقيح اللغة للفصحى بكلمات عامية، أو قصر اللغة العربية على كلماتها الفصحى، بل كانت القضية علة أولاً وقبل كل شيء قضية نظر لغوي، قضية تركيب لغوي استطاع به أن يخلق بالذلل تقارباً طبيعياً بين اللغتين العامية والفصحى)، ص ١٩.

توفيق الحكيم التجريب في لغة المسرح لحل مشكلة ثنائية الفصحى والعامية، وهي محاربتها في مسرحية الصلقة (١٩٥٦)، والتي استهدف فيها إيجاد (لغة صحيحة لاتجافى قواعد الفصحى، وهي في نفس الوقت، مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جر حياتهم) (١٣٠). وقد حدد الحكيم أهم مواصفات هذه اللغة في أنها مكتوبة بالعامية مع انطباق قواعد الفصحى عليها في الوقت نفسه، ولذلك يمكن أن تقرأ قراءات مختلفة تبعاً للهجات العربية، وقراءة أخرى طبقاً للنطق العربي الفصيح (١٣١)، ثم حدد هدفها في (السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا) (١٣٢)، و (التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية) (١٣٣).

وتكشف نتائج نقاد هذا الاتجاه حول تلك المسرحية (١٣٤) أن لمندور ثلاثة مواقف مختلفة من لغتها، وهو تعدد يشير إلى التردد بين رؤى مختلفة، مع عدم القدرة على الحسم بينها. بينما يشترك معه العالم في موقف واحد من هذه المواقف الثلاثة، وإن اختلفا حول تحليل هذا الموقف. ففي المواضيع المختلفة التي تناول فيها مندور لغة الصلقة (١٣٥) وصفها مرة بأنها مكتوبة باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة، ولكنها مع ذلك أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى في كثير من ألفاظها، وقد دعم ذلك بملاحظته أن الممثلين قد أدوها بالعامية (١٣٦). بينما رأى في موضع آخر أنه من التجوز أن توصف لغة الصلقة بأنها لغة ثالثة، ثم وصفها بأنها (ليست غريبة عن اللغة العربية الفصحى غريبة تستحق معها أن تسمى بأسبانتو عربي، وإنما هي في حقيقتها لغة عربية تكاد تكون قصصية بمفرداتها ووسائل تعبيرها ورسم أصواتها على أن يكن هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به وفقاً للتطور الذي حدث في اللهجة) (١٣٧).

ومن الواضح إذن أن مندور قد وصف لغة الصلقة في المرة الثانية بأنها مثال مسلوى من مستويات الفصحى.

بينما يشترك العالم ومندور في رؤية ثالثة ترى أن لغة الصلقة تجمع بين العامية والفصحى، فقد وصف مندور هذه اللغة بأن الحكيم قد حاول فيها التقريب (بين الفصحى والعامية، على نحو تتحقق معه ميزة اللغتين) (١٣٨). وأما العالم فقد وصفها أيضاً بأنها (وسط بين الفصحى والعامية، فكلماتها فصيحة، وإن تكن قريبة من المصطلح الدارج للغة العامية، أما تركيبها فتتقرب كثيراً من اللغة العامية) (١٣٩).

وبينما استطاع العالم أن يقدم شيء من التفصيل توصيفاً لبعض جوانب صياغة الحكيم لغة الصلقة (١٤٠) فإن التحليلات المختلفة التي قدمها هو ومندور حول رأيهما في جمع لغة الصلقة بين الفصحى والعامية، ليست سوى كشف للدواعي الاجتماعية والسياسية والقرمية التي لا يستند إليها حكمهما المباشر على لغة الصلقة فقط، بل أيضاً للدواعي ذاتها التي يستند إليها الخطاب في موقف أصحابه من مسألة الفصحى والعامية لغة المسرح. وقد حاول كل منهما أن يربط هذه الدواعي المختلفة بالحاجة الجمالية التي لبثها تجربة الصلقة؛ فالعالم يصف لغة الصلقة (بأنها قريبة من واقع الشخصية، وفيها في الوقت نفسه فضيلة الفهم الميسر لكافة الناطقين باللغة العربية، فضلاً عن الطوعية لمختلف اللهجات الإقليمية) (١٤١). بينما يراها مندور (محاولاً حية، لا بفضل المفردات أو وسائل التعبير قصب، بل بفضل الاتجاه النفسي الذي نحسه فيها، فهو اتجاه الشعب في تفكيره ومعتقداته،

(١٤٠) انظر المرجع السابق، ص ١٩ حيث يقول العالم: (وقد استحسن توفيق الحكيم لتحسين هذا بعدة وسائل، ففخلص في جملة القصيدة من أن المستدرة، ومن لم تأت في من حروف المثلث في الأفعال والأسماء، ويأخذ به روين حروف الإغارة ومواضع التكوين، واستعان بما للناحية وتوسع في ذلك التقديم والتأخير في الجارة ويغيرها من الوسائل الحسية والبالغية، وخرج من هذا كله بقصة فصيحة المبرارة إلى حد كبير، ولكنها في الوقت نفسه ليست غريبة عن العبارة العامة للمتداولة، بل تصلح للنطق بمختلف اللهجات الإقليمية).

(١٤١) العالم: الوجه والقناع، ص ٧٠. (١٤٢) مختصر: مسرح توفيق الحكيم، ص ١٤٤. وقارن هذا النص بنص العالم (إن هذه اللغة المسرحية الوحيدة التي بدأت بها توفيق الحكيم هي ذات لغتنا الاجتماعية، ذات الكلمة التي نطق بها وذات التركيب اللغوي الذي صوغه، إنها مجرد محاولة لتفصيل اللغة من الزوائد والتعقيدات التي تعمد بالنسبة عن الواقع الحي) الوجه والقناع، ص ٧٠.

(١٤٣) انظر: مختصر: مسرح توفيق الحكيم، ص ١٤٣، العالم: الوجه والقناع، ص ٢٠-٢١.

(١٤٤) انظر محمد العيد: اللغة والإبداع الأدبي، الطبعة الأولى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩، مقال: حوراء الحكيم وترجمة اللغة للشاعرة، ص ٢٣١-٢٣٦، حيث ينتهي العيد إلى النتيجة المذكورة في المتن. ونحن درس لغة الحكيم في مسرحياته التي استخدم فيها تلك اللغة الثالثة، ص ٢٤٤-٢٥٨، فإنه قد كرر أكثر من مرة أن اللغة المستخدمة فيها ليست إلا مستوى من مستويات العامة، انظر ص ٢٤٧، ٢٥٣، ٢٥٤.

(١٤٥) انظر: شكوى عياد: تجارب في الأدب والنقد، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٦٧، مقال لغة الفن أولاً،

وبذلك استطاع الحكيم أن ينفذ إلى ما يجب أن تملكه لغة فن شعبي كالمرسح من ظلال وليحاءات وشحنات عاطفية أو أحاسيس عقلية) (١٤٦).

ولا يخالف الدافع القومي لتأييد محاولة الحكيم عند مندور عنه لدى العالم؛ إذ يكادان يتفقان أن للعامة عامل من العوامل التي تعوق تحقيق وحدة الأمة العربية، واستعمال اللهجات العامة سيؤدي إلى توسيع الهوة بين الشعوب العربية، بينما تقدم تجربة الحكيم نموذجاً لغوياً لوحدة التعبير في المسرح العربي (١٤٣).

ومن الواضح أن الدوافع الاجتماعية والسياسية والقومية هي التي دفعت كلا من العالم ومندور إلى تصور تحقيق لغة الصنفية نموذجاً للغة جديدة تجمع بين الفصحى والعامة معاً، بينما يتبدى في درس أسلوبي معاصر أن لغة الحكيم الثالثة هذه ليست من الناحية النظرية إلا مستوى من مستويات العامة، ويدعم هذا الرأي بالدرس الأسلوبي التطبيقي الذي يثبت ذلك بوضوح (١٤٤).

ولم تكن الدوافع الاجتماعية والسياسية والقومية هي الدافعة لكل من مندور والعالم وجدهما إلى تشجيع تجربة الحكيم في تقديم اللغة الثالثة؛ إذ إن هذه الدوافع المختلفة كانت الأساس القاري في مجمل خطاب هؤلاء النقاد؛ إذ تواترت بدرجات مختلفة لدى كل من شكوى عياد وإلى حد ما لدى أمير اسكندر أيضاً. واستندت عند شكوى عياد كما عند مندور أيضاً إلى الربط بين تغير اللغة العربية بفصحائها وعامياتها من ناحية، والتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهنتها مرحلتا الخمسينيات والستينيات من ناحية أخرى، إذ أدت هذه التغيرات المختلفة إلى بروز تفاؤل واضح لديهما بحدوث تقارب بين الفصحى والعامة، يعتمد على التيسير في الفصحى، من ناحية، وإثراء العامة والارتفاع بها من ناحية ثانية (١٤٥). ولعل هذا التقارب هو الذي دفع شكوى عياد إلى الدعوة إلى اعتبار العامي والفصحى (مستويين من مستويات التعبير، لا لغتين متميزتين) (١٤٦). ويقدر ما تشير هذه النتيجة الدالة إلى بروز منظور جديد داخل بنية هذا الخطاب ينظر بمرونة إلى الفصحى والعامة، ولا يكاد يفاضل بينهما من حيث هما لغتان أدبيتان. فإنها كانت متجاوبة بشكل أو بآخر مع دعوة القط ولويس عوض إلى أدبية العامة، وعدم قصر الأدبية على الفصحى وحدها.

ويشير رصد بعض هؤلاء النقاد لحدوث تقارب بين الفصحى والعامة إلى بروز توجه لدى منسجي هذا الخطاب بتبني إيجاد لغة خاصة بالمسرح تحقق متطلباته الجمالية من ناحية، وتمكن الجماهير من الاستفادة به من ناحية ثانية، ولعل هذا ما يفسر ما تردد لدى أكثر من ناقد من هؤلاء النقاد من إعجاب بتجارب مسرحية أخرى قامت على المزاجية بين العامة والفصحى، دون أن تخل تلك المزاجية بمهمة المسرحية الاجتماعية (١٤٧).

ومن الممكن أن يكشف تجاوب هؤلاء النقاد مع محاولات التقريب أو الجمع بين العامة والفصحى، عن أن ذلك التقريب لديهم عامل من العوامل التي تؤدي إلى تأصيل المسرح العربي؛ بمعنى تثبيته وتفعيله في المجتمع.

(٤)

يصل خطاب التأصيل في بعد من أهم أبعاده بالأيديولوجيا التي طرحها نقاد الاتجاه الاجتماعي في النقد المسرحي المصري (١٩٤٥-١٩٦٧) كما يصل هذا الخطاب في بعض

جوانبه بما طرحه دارسو الأدب الشعبي مما ينتمى صمناً أو صراحة إلى مجال الأيديولوجيا أيضاً، وتتشكل أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعي من مجمل العناصر الفكرية التي يلورها في إطار ذهني أقرب إلى الشمول والتماسك - قصد أن يقيد منها المجتمع المصري في تحقيق تقدمه، وتكون هذه العناصر في علاقاتها المختلفة الأفق الذهني الذي يحد حركة الفكر لدى الجماعة أو الفئة التي تنتج الأيديولوجيا من ناحية، كما يحدد ذلك الأفق من ناحية ثانية إمكانات تركيب هذه العناصر لنفي من منظور منتجها بحاجات الواقع، مما يجعلها ذات طبيعة شاملة تمثل نظرة إلى العالم ولكون.

وقد تعددت العناصر المصهية في تكوين أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعي، وهي: العدالة الاجتماعية والاشتراكية، والحرية بجوانبها المختلفة، والتعليم، والموقف من الحضارة الأوروبية ومن التراث الفكري العربي، ثم القومية العربية والمصرية^(١٤٨).

وتتصل مسائل التأسيس سواء في طبيعتها أو في دلالتها اتصالاً مباشراً بالقومية العربية والمصرية، وذلك ما يشير إلى أن خطاب التأسيس ينبغي أن يسلك في إطار أوسع منه هو إطار خطاب القومية العربية والمصرية بوصفه عنصراً تكوينياً من عناصر أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعي، تلك الأيديولوجيا التي تعد من منظور علاقتها بالواقع التاريخي نتاجاً لوضعية اللغة أو الطبقة التي أنتجت في لحظة تاريخية واجتماعية من تاريخ المجتمع الذي تنتمي إليه.

ومن المنظور السالف نلاحظ أن اهتمام المفكرين المصريين بمفهوم القومية العربية قد تأخر إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة عوامل مختلفة أهمها بلا ريب حرب فلسطين ١٩٤٨م (١٤٩)، ثم اشتد هذا الاهتمام إلى حد ما نتيجة ثورة يوليو ١٩٥٢م؛ إذ إن جمال عبد الناصر قد أكد في فلسفة الثورة (أن الدائرة العربية تشكل بعداً من أبعاد تكوين مصر)^(١٥٠). ولعل محاولات السلطة الناصرية تحويل حلم الوحدة العربية إلى حقيقة واقعة أن يكون أكثر العوامل التي دفعت إلى بروز مفهوم القومية العربية في خطاب أولئك النقاد. واتخذ الاهتمام بالقومية العربية لدى أولئك النقاد سبلاً مختلفة تراوحت بين السعي إلى تحديثها، والعمل على الكشف عن مقوماتها، والسعي إلى بيان صلتها الوثيقة بالاشتراكية. وهذه الصور المختلفة تشير إلى تصور منتج هذه الأيديولوجيا الأهمية القصوى التي تمثلها القومية العربية بوصفها - من ناحية - مركزاً تنهض عليه محاولة تحقيق الوحدة العربية، وبوصفها أي القومية نتيجة من نتائج تحقيق التأسيس من ناحية ثانية. وتلك الناحية الثانية هي التي تصل خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي بخطاب دارسو الأدب الشعبي.

ولعل أشمل تعريف للقومية قد قدمه شكري عياد في سياق رفضه لرأي «برنارد لويس، الذي كان يرى أن المعنى القومي لكلمة عربي قد ظهر في العصر الحديث متأثراً بمفاهيم الحضارة الغربية، فعقب شكري عياد بالقول إن (الأقرب إلى الصواب أن يقال إن مفهوم القومية بوصفه مفهوماً للوحدات البشرية أكثر تعقيداً من أي مفهوم سابق، إذ تدخل في تكوينه عناصر الجنس والدين واللغة والبيئة الجغرافية والنظام الاقتصادي، دون أن تشترط فيه سلامة كل عنصر من هذه العناصر على حدته، وهو مفهوم حديث بطبيعته في الشرق والغرب على السواء، وهو المفهوم الذي تكتمل بتحقيقه وحدة الحضارة أكثر من أي مفهوم سابق لجماعة البشرية كالتقبيلة أو المملكة أو الإمبراطورية)^(١٥١).

من -ص ٢٩١- ٢٩٨، وانظر أيضاً مدرر : مسرح توفيق الحكيم، ص ١٦٦. (١٤٦) شكري عياد، تجارب في الأدب والثقافة، ص ٢٩٤- ٢٩٥. (١٤٧) بنة تاجد مختلفة يمكن الإشارة إليها، ومنها:

- غالي شكري: ماذا أضفنا إلى ضمير العصر، دار الكتاب العربي ١٩٦٧، من مقال موسم ذهب وآخر يجيء، ويتناول فيه أهم عروض مسرحيات موسم ١٩٦٤، ومنها مسرحية حلاق بغداد لألفريد فرج، ويصل من ازدواجية لغتها عاملاً من عوامل نجاحها.

- لريس عرض: الثورة والأدب؛ مقال بين عدالة التوزيع وعدالة الهيك والرسالة، ص ٢٦٠- ٢٦٦، حيث يتناول مسرحية الشعبانيين لأحمد سعيد، ويقول إن (أحمد سعيد نجح في تجربة جديدة أعنف أنه أول من أجراها على المسرح المصري، وهو تهاير للنص والعامية في لغة العوار، فخصصات السادة عده تكلم بالنص، وخصصيات الفرواخ تكلم بالعامية، وقد مكنته هذه الصلة من أن يمثل مرونة العامية من دون النصفي في التعبير عن الفكاهة مع المحافظة على وهم الجو التاريخي الذي تنهض فيه أحداث المسرحية. أقول إنه نجح في هذه التجربة لأن المشاهد لا يمس بأي قلق في هذا التجارب غير المألوف طوال المسرحية)، ص ٢٦٠. ومن المهم الإشارة هنا إلى أن لريس عرض - رغم رسمه لهذا الجانب الإيجابي في تلك المسرحية - لا يختلف عن معظم نقاد الاتجاه الاجتماعي في رفضه الدلالة السلبية التي تنطوي عليها هذه المسرحية.

(١٤٨) انظر بالتفصيل دراستنا: الخطاب النقدي والأيديولوجيا، فصل الأيديولوجيا، ص ٣١٣- ٣٣٩.

(١٤٩) انظر: لبه عبد الله يبيوس: تطور فكرة القومية العربية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ٢٥٨- ٢٥٩.

(١٥٠) جمال عبد الناصر: وثائق ثورة يوليو: فلسفة الثورة، طبع اللجنة العربية لتخليد القائد جمال عبد الناصر، دون تحديد للنشر أو تاريخ للنشر، وللدائرتان الأخريان اللتان طبعهما هما: الدائرة الإسلامية والدائرة الإثنية.

(١٥١) شكوى عباد: الحضارة العربية، المكتبة الثقافية، عدد ١٧، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص ١١.

(١٥٢) انظر المرجع السابق، ص ١١-١٢.

(١٥٣) محمد مفيد الشرباشي: العررب والحضارة الأوروبية، المكتبة الثقافية، عدد ٤٣، أغسطس ١٩٦١، ص ٤٨. والجدري بالملاحظة أن الجملة التي اقتبسناها في المتن هي عبارة فصل يستد من ص ٤٨ إلى ص ٥٧.

(١٥٤) انظر المرجع السابق، ص ٥٢.

(١٥٥) يقول الشرباشي - بعد أن بين تحقق حرية الفكر لدى العرب وتأثير انتقالها إلى أوروبا (أما أهم ما يميز عصور الإزدهار فهو حرية الفكر، حرية مناقشة جميع المشكلات التي تهم الإنسان وتشغل باله، فمن أحكامك المناقشة الحرة يبتلى الفرد الذي يهوى الحقائق أو يهوى جانباً منها، أو يشد الفكر على أثر تقدير ويمنع، وبذلك تحرك حجة التطور الحضاري، ثم تصرع خطاهم).

للعرب والحضارة الأوروبية، ص ٥٢-٥٣. ومن الملاحظ أن قسراً للشرباشي بين حرية الفكر من ناحية، وتقديم العلم من ناحية ثانية قد جعله يربك أن يصحح بضرورة الطمانينة من أجل تقدم المجتمع وبناء الحضارة، انظر المرجع نفسه، ص ٥٣.

(١٥٦) هذا ما تدل عليه كثير من كتاباته، ومعا على سبيل المثال:

(١) مقدمة كتابه: في أزمة الثقافة المصرية، دار الأمل، بيروت ١٩٥٨، ص ١٠-١٤.

(ب) مقالات متحدة في كتابه: أدب وعروبة وحرية، وتكاد تستغرق معظم حجم الكتاب، وهي: الوجدان القسري والوجدان

وإذا كان شكوى عباد قد أكد أن القومية أساس من أسس تحقيق وحدة الحضارة فإنه أخذ يندل على أن الجماعة العربية كانت تتحرك منذ بداية العصر الحديث حركة دالة على توتر وعيها بالقومية دون أن ينفي هذا وجود صراعات داخلها (١٥٢).

ولم يبعد البحث عن (صفات العرب الحضارية) (١٥٣) الذي قام به الشرباشي عن الارتباط بتحديد بعض عناصر القومية العربية، من ناحية، والكشف عن الإسهام العربي في الحضارة الأوروبية، من ناحية ثانية. وإذا كان الشرباشي قد انتهى إلى أن أهم ما يميز حياة العرب في العصور الوسطى هو سيادة قيمة حرية الفكر، ثم كشف عن تأثير هذه القيمة في الحضارة الأوروبية (١٥٤) - فإن معناه هذا لم ينفصل عن تأكيد أهمية حرية الفكر تأكيداً يصل بين حرية الفكر من ناحية، وتحقيق الازدهار، ومن ثم الحضارة، من ناحية ثانية (١٥٥).

ولعل النقاش أن يكون من أكثر نقاد هذا الاتجاه اهتماماً بتناول القومية العربية وعلاقتها بالاشتراكية، ودورها معاً في تحقيق الوحدة العربية (١٥٦). ورغم أن النقاش لم يقع فيما لدينا من نصوص بتحديد عناصر القومية العربية فإنه قد سعى منذ فترة مبكرة في سنوات الخمسينيات إلى أن يكشف فعالية فكرة القومية العربية في مصر ودورها في (تشكيل المجتمع بأوضاعه وعقائده) (١٥٧). ولذلك جعل من أهداف كتابه في «أزمة الثقافة المصرية» (١٩٥٨) (١٥٨) أن يشرح الظروف التي ظهرت فيها فكرة القومية العربية والظروف التي جعلت منها عنصراً حياً سوف يلعب دوره الكبير في المستقبل عن طريق علمي واضح (١٥٩).

ولقد ارتبطت القومية العربية في أيديولوجيا هؤلاء النقاد بالمعي لتحقيق التقدم أو الخلاص بتعبير النقاش إذ عدّ النقاش القومية العربية والاشتراكية جناحي الثورة العربية، اللذين تتلاقى بهما (لتحقيق أهدافهما في تغيير الواقع الاجتماعي والفكري لقب حضارتنا بوجهيهما المادي والمعنوي) (١٦٠). بينما جعل للعالم من الارتباط بين الانتقال إلى تحقيق الاشتراكية في مصر وحركة التوحيد القومي العربي سمة من السمات المميزة لتجربة الاشتراكية في مصر (١٦١). وإن كان قد جعل من تحقيق الاشتراكية المدخل الحيوي للوحدة العربية، إذ إن (البناء الاشتراكي في بلادنا هو البعد الاجتماعي الأساسي لحركة التوحيد القومي. فالوحدة العربية لا تتحقق بالعواطف القومية وحدها، وإنما بالتحرك الوطني والتحرر الاقتصادي والتحرر الاجتماعي. وهكذا تصبح الاشتراكية عندنا معنى من معاني الوحدة العربية الشاملة) (١٦٢).

وليس هذا الربط بين القومية العربية، من ناحية، والاشتراكية من ناحية ثانية، والوحدة العربية بوصفها نتاجاً للقومية العربية والاشتراكية من ناحية ثالثة ليس هذا سوى تجاوب مع ما كانت تتنادى به السلطة من دعوة إلى الوحدة العربية مع التأكيد على أسبقية تحقيق الاشتراكية (١٦٣).

ولكن التوجه نحو القومية العربية لدى متلجي هذه الأيديولوجيا كان يقابل بتوجه آخر نحو القومية المصرية أو الوطنية المصرية (١٦٤)، وهذا ما برز بوضوح لدى لويس عوض بصفة خاصة. ويستند هذا التوجه لدى لويس عوض إلى أن القومية بوصفها مفهوماً دالاً على مجموعة من الملامح التي تميز جماعة بشرية عن غيرها من الجماعات (١٦٥) لا تتناقض مع توجهه نحو الإنسانية بصورها (١٦٦).

الاشتراكي من ص ١٢-٥. ثم أربع مقالات تصمد عنوان القوميين السوريين والأدب تحت الصفحات ٤٧-٥٤، ٥٤-٦٢، ٦٢-٧١، ٧١-٨٢. وقد قام في أولها بحرض أفكار القوميين السوريين وود عليها، بينما قام في المقالات الثلاث التالية بدراسة أدبيهم، ثم مقال: القومية العربية والخباليون، ص ٨٩-١٠٢، وهو مناقشة لآراء نازك الملائكة حول القومية العربية.

(١٥٧) رجاء النشاش: في أزمة الثقافة المصرية، ص ١٢. ومن أهم الإشارة إلى أن المقصود من تعبير المجتمع في النص المنقول، السلطة غالباً.

(١٥٨) المرجع السابق، ص ١٢. من الجدير بالملاحظة أن مقالات هذا الكتاب نشرت في الدوريات بداية من ١٩٥٤ وما بعدها.

(١٥٩) من الجدير بالملاحظة أن مقالات هذا الكتاب نشرت في الدوريات بداية من ١٩٥٤ وما بعدها.

(١٦٠) النشاش: أدب وصحوة وحيرة، ص ٧١.

(١٦١) انظر: محمود أمين العالم: معارك فكرية، دار الهلال، ١٩٦٦، ص ٢٠٠، من مثاله أكثر من طريق إلى الاشتراكية.

(١٦٢) العالم: المرجع السابق، ص ٢٠٠.

(١٦٣) انظر: جمال عبد الناصر: الميثاق الوطني، طبع الهيئة العامة للاستعلامات، دار تاريخ، باب الوحدة العربية، ص ١٣١-١٣٨. وانظر أيضاً: السيد ياسين: تحليل مضمون كتابات الفكر القومي العربي، ضمن كتاب: القومية العربية في الفكر والممارسة، إسطنبول مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٠، ص ٩٥.

(١٦٤) استخدم غالي شكرى تعبير الوطنية المصرية لوصف الدعوة إلى القومية المصرية لدى لويس عوض، انظر: غالي شكرى: رؤيا في مشرع لويس عوض، ضمن كتاب لويس عوض

إن احتلال القومية العربية مكاناً بارزاً في أيديولوجيا النقاد الاجتماعيين كان سبباً من الأسباب التي جعلت خطابهم يتصل بخطاب دارسي الأدب الشعبي، وكان ذلك الاتصال بين هذين الخطابين دالاً على معنى مشترك من متجهيهما إلى تحقيق التأسيس بوصفه سبيلاً لتحقيق القومية التي تقضي بدورها إلى تحقيق الهوية العربية في الإبداعات الجمالية. ومن اللافت أن اهتمام دارسي الأدب الشعبي بالأبعاد القومية المختلفة فيه قد سبق تاريخياً اهتمام نقاد الاتجاه الاجتماعي، ثم توازي الاهتمامان، فيما بعد، ليحقق التلاقي بينهما. فمن فترة مبكرة، في تاريخ دراسات الأدب الشعبي في مصر، حمل ذلك الأدب اسم الأدب القومي، وكان الدافع القومي فاعلاً في توجه بعض رواده إلى دراسة نصوصه، وإدخالها في دائرة الأدب العربي المعترف به لدى المشفقين، وذلك لقمض ما رده عدد من المستشرقين عن قصور العقلية العربية وولوعها بالجزئيات دون الكليات، مما يفسر لدى أولئك البعض عدم نشأة القصص والمصرح لدى العرب، فكان معنى دارسي الأدب الشعبي أمثال فؤاد حصيد وفاروق خورشيد إلى وضع القصص الشعبي والتأثير الشعبي في إطار الأدب العربي سبيلاً من سبل نقض النظرة الاستشراقية إلى طبيعة الإبداع العربي (١٦٧).

ومن اللافت أيضاً أن عدداً من دارسي الأشكال الشعبية التي يمكن أن تعد أساساً ملأها لتأسيس المسرح العربي، قد علوا عناية واضعة بإبراز تجليات التوجهات القومية في تلك الأشكال، ويعد تلك التجليات واضحة في دراسات عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ومحمود ذهني للسيرة الشعبية بصفة خاصة. ومن الواضح أن اهتمامهم بدراس تلك التجليات إنما كان يطلق من النظر إلى الإبداعات الشعبية بوصفها تعبيراً عن الجماعة العربية، وهذا ما قاد عبد الحميد يونس في دراسته للهلائية على سبيل المثال إلى الكشف عن فعالية (القومية المصرية ذات الطابع العربي) (١٦٨) في السيرة الهلالية؛ حيث كشف عن احتفاظها (بالطابع القومي العام الذي يسم جميع الآثار الجماعية بميمه) (١٦٩)، ويبدو أن بقاء الخطوط البارزة للسيرة الهلالية على حالها إنما يعنى مسايرة هذه الخطوط للروح القومية المصرية (١٧٠). وأخذ يكشف عن تجليات تلك الروح القومية المصرية في أحداث السيرة ووقائعها المختلفة، حيث بدت تجليات تلك الروح ماثلة، عبر تحليل يونس، في المصامين والمحتويات الفكرية للشعورية ذات الطبيعة الجمعية للسيرة، دون أن يغفل تحليلاً من إبراز لتأثيرات هذه التجليات في بعض جوانب التشكيل الجمالي للسيرة؛ وبخاصة ما يتعلق ببناء بعض الشخصيات الرئيسية (١٧١).

وقد تحقق بحث مشابه عن تجليات الروح القومية في السور الشعبية العربية لدى فاروق خورشيد ومحمود ذهني من منطلق أن هذه السور تعبير عن ضمير الشعب العربي أو ضمير الجماعة العربية، وهذا ما جعل دراسة هذه السور نقطة التقاء فيما يرى خورشيد (بمعنى الحضارة لدى أمثا، والمعبر الذي يوقدنا إلى التعرف على نفسية العربي في مختلف العصور وتحت مختلف الظروف) (١٧٢). وقد أقرن ذلك المنطلق الذي يلح على المصنوع الاجتماعي لتفسير الشعبية العربية بمعنى خورشيد إلى الكشف عن التجليات الإبداعية التشكيلية التي تتبدى في تلك السور؛ إذ أصبحت وسائل التشكيل الجمالي فيها إبداعاً مقصوداً أنتج منتج هذه السور حيث اصطقلوا من (القولب والأبطال ما يلائم

مفكرًا وناقداً ومبدعاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، ص ١٠٣.

(١٦٥) انظر: لويس عوض: دراسات عربية وغربية، مرجع سابق، مقال زبارة في لنجان، ص-١٥٩-١٦٤. (١٦٦) يؤكد لويس عوض على اتساع التناقض بين القومية الإنسانية ويكرر ذلك كثيراً في كتاباته، انظر على سبيل المثال:

(أ) الاشتراكية والأدب، الطبعة الثانية، دار الهلال ١٩٦٨.

(ب) الجامعة والمجتمع الجديد، الدار القومية ١٩٦٤.

(١٦٧) انظر: فؤاد حسين: قصصنا الشعبية، مرجع سابق.

- فاروق خورشيد: فن كتابة المبررة الشعبية، مرجع سابق.

- وانظر أيضاً كتابه: في الرواية العربية، عصر التجميع، الطبعة الثالثة، دار الشروق ١٩٧٥، وقد

صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٩.

(١٦٨) عبد الحميد بونيس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مرجع

سابق، ص ١٧٨.

(١٦٩) عبد الحميد بونيس: الهلالية، ص ١٧٩.

(١٧٠) المرجع السابق، ص ١٧٩.

(١٧١) انظر: عبد الحميد بونيس: الهلالية، ص-١٧٨-١٨٤، وانظر تحليله

لعدد من الشخصيات الرئيسية والأماط في السيرة، ص-١٨٤-١٩٦،

حيث يكشف - في حدود المنهجية التي يستند إليها وفي حدود الأدوات التحليلية التي كان يستخدمها - عن

ملامح هذه الشخصيات وتأثير البيئة المصرية في صياغتها.

(١٧٢) فاروق خورشيد: أضواء على السور الشعبية، المكتبة الثقافية، المؤسسة المصرية العامة للآداب

والترجمة والطباعة والنشر، وناشر ١٩٦٤، ص-٢٠-٢١. ومصطلح

شمير الشعب هو المصطلح الذي كان خورشيد يفتك عليه في هذا الكتاب.

وانظر أيضاً: محمود نهنى: سيرة عنترة، ط ٢، دار المعارف ١٩٨٤.

القومية التي يدافعون عنها، ثم يقدمون فيها عملاً له تقاليده الفنية الناضجة المتبلورة (١٧٣).

إن النظر إلى الأشكال الأدبية الشعبية وأهمها السيرة الشعبية لدى دارسي الأدب الشعبي بوصفها تعبيراً عن الروح القومية العربية، كان يقضى إلى وضع لجنة دالة في مشروع تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة؛ إذ إن عكس تلك الأشكال للروح القومية يجعل من استلهم كتاب الأنواع الأدبية الحديثة لها سببلاً من أبرز السبل إلى تأصيل تلك الأنواع في الأدب والمجتمع العربي الحديث؛ إذ تتحول نصوص الأدب الشعبي وأشكاله وظواهره الجمالية إلى مادة خام يعيد كاتب الأنواع الأدبية الحديثة تشكيلها واستثمار ما تنطوي عليه من قيم جمالية جماعية في تشكيل جماليات الأنواع الحديثة، مما يقضى من ناحية إلى تأصيل الأنواع الجديدة، ويحقق من ناحية ثانية الصيغة القومية التي تعدّ بدورها دالاً على تحقق الهوية العربية لتلك الأنواع. وقد تجلّى ذلك المسمى لدى كثير من اللغاد الاجتماعيين؛ فمندور، على سبيل المثال، يجعل من الأدب الشعبي العربي أساساً من أسس القومية العربية، ويجعل من دراسة نصوصه في مختلف البلدان العربية، وسيلة كاشفة عن عدم وجود فروق جوهريّة بين أقاليم الوطن العربي (١٧٤)، وبذا فإن استلهم نصوص الأدب الشعبي وأشكاله المختلفة سيؤدى إلى تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة. وليس ما تبدي لدى عدد من أولئك اللغاد من تصور أن الإبداعات الشعبية هي المادة الخام التي تتكبح للكاتب المسرحي الذي يستلهمها إمكانية تقديم "مضمون شعبي أو روح شعبي يعبر به (عن بلاده وشعبه تعبيراً شاملاً) (١٧٥) - ليس هذا إلا تجلّ من تجليات القومية في ممانلة التأصيل.

(٥)

توقفت هذه الدراسة عند التأثيرات المختلفة التي مارستها دراسات الأدب الشعبي على النقد المسرحي الاجتماعي المصري (١٩٤٥-١٩٦٧) فيما يتعلق بخطاب التأصيل. وقد مثلت المرحلة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧ مرحلة نشأة العلاقة الفعالة بين هذين النمطين المعرفيين المختلفين إلى حد كبير.

وقد كشف التحليل في فقراته المختلفة عن جوانب التأثير الذي تجلّت في سبق دراسات الأدب الشعبي إلى طرح بعض الصيغ والمقولات النقدية التي أفادت نقاد المسرح الاجتماعيين، كما كشفت عن الجوانب التي لم يستطع نقاد المسرح الاجتماعيين الإفادة فيها من منجزات دراسات الأدب الشعبي. ويبدو أن السبب الأساسي في ذلك يتمثل في إطار من تصور أن الأشكال المسرحية النموذجية إن هي إلا أشكال أوروبية، أو مثبوتة في إطار الثقافة الأوروبية، والافتات أن عدداً من دارسي الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي كانوا ينطلقون في فترة معاصرة لأولئك اللغاد من التصور ذاته (١٧٦).

وإذا كنا قد توقفتنا عند عام ١٩٦٧ فنذلك لأن مرحلة ما بعد ١٩٦٧ تشكل مرحلة جديدة في تاريخ المجتمع العربي الحديث؛ إذ فرضت هزيمة يونيو ١٩٦٧ على الجماعة العربية أن تعيد تأمل واقعها وماضيتها / تراثها مرة أخرى بحثاً عن أسباب الهزيمة، وسعيًا إلى اكتشاف كل ما يمكن أن يساعدها في تحقيق تماسكها بما يجعلها قادرة على تجاوز لحظات الهزيمة. ولعل الجماعة العربية في معامها ذلك، قد توقفت من أنها في حاجة إلى إعادة النظر في تراثها الشعبي لتكشف عن الإمكانات التي يحملها بوصفه مقوماً من أهم مقومات القومية،

والتي تتيح له أن يقدم لها ما يساعد في تحقيق تماسكها أمام الآخر. وقد ارتبط ذلك المسمى بمتغيرات ثقافية متعددة. وقد أسفر ذلك المسمى عن امتداد تيار الكتابات المسرحية التي حاول أصحابها تمثل المميزات الإبداعية الشعبية، وهذا ما تمثلته كتابات نجيب سرور، ومحمود دياب، ويسرى الجندى، وبعض أعمال عبد العزيز حمودة وفوزى فهمي وغيرهم. كما برز تحول واضح في دراسات الأدب الشعبي ظهر في أكثر من جانب منها؛ إعطاء اهتمام أوفى بدراسة الظواهر الأدائية والشغافية، وللحليل الساعي باستخدام أدوات نقدية جديدة إلى اكتشاف جماليات الأشكال الشعبية، وتركز الاهتمام حول بعض الأشكال الشعبية الأدائية المتصلة بالظواهر والأشكال المسرحية المختلفة. بينما أخذ المسرح العربي وكتابته يعترفان على عدد من الأشكال المسرحية الأوروبية وغير الأوروبية، غير الرسمية، مما كشف عن تنوع الأشكال المسرحية وعدم اقتصرها على ذلك الشكل القائم على الصيغة الأرسطية في تجلياتها المخفية.

ولعل تفاعل هذه الجوانب الثلاثة السابقة هو الذي نقل مسألة للتأصيل بجانبها الإبداعي والفنّي إلى تمثل فنون الفرجة الشعبية في الكتابات والإبداعات المسرحية، من ناحية، والتعامل معها نقدياً بوصفها أشكالاً مسرحية تختلف عن الشكل الرسمي ذي الأساس الأرسطي من ناحية ثانية.

وتحتاج مرحلة ما بعد ١٩٦٧ درساً آخر يكشف عن تحولات ظاهرة التأصيل في جانبها الإبداعي والفنّي.

من ٣٠٢-٣٣٢ حديث بدرس
المصانين السياسية والاجتماعية في
سيرة علقة، وتبدو المصانين السياسية
- خاصة - تجلياً للروح القومية المارية
في هذه السيرة.

(١٧٣) فاروق خورشيد: **أضواء على
الصبر الشعبي**، من ٢٧-٢٨.
(١٧٤) محمد مدور: **معارك أدبية**، مرجع
سابق، مقال الأدب الشعبي في مغالب
السياسة، من ١٩٦-١٩٨.
(١٧٥) رجاء الفسافي: **في أضواء
المسرح**، مرجع سابق، من ١٠٩. وكل
التجارب التي وضعناها في الأمن بين
قوسين تعبيرات وردت في كتاب
الفتاى المشار إليه في هذا الهمام.
(١٧٦) انظر على سبيل المثال، دراسات
عبد المصن بدر ومحمد يوسف نجم
المشار إليهما في الهمام الأول، حيث
يكشف كل منهما عن للتأثيرات
«السلبية» لأدوار الأدب الشعبي وأشكاله
على تصورين الرواية (لدى عبد
المصن) وتصورين المسرح (لدى
نجم)، وهذا يرجع - قسماً لرى - إلى
ألهما - كغيرهما من نقاد المرحلة
(١٩٤٥-١٩٦٧) كان يظن أن من
تصور أن الأشكال الفرجية الرسمية في
الرواية والمسرحية هي الأشكال
العلمية.





الحكاية الخرافية والشعبية العمانية

دراسة فى الشكل والمحتوى

د. آسية بنت ناصر بن سيف البوعلى

شهيد:

تناول الدراسة شكل ومحتوى نموذجين من القصص الشعبي العمانية (الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية)، وهو نمط من أنماط الأدب الشعبي العمانية الذى يعد جزءاً لا يتجزأ من الفولكلور؛ أى المأثورات الشعبية.

نمة إشكاليات بصدد تعريف مصطلح (الأدب الشعبي)^(١)، ومع ذلك يلزم التنويه إلى أنه لا يقصد به أدب العوام أو الأدب العامى، وإنما التراث المشترك لكل فئات الشعب وطبقاته المختلفة التى تجمعها ثقافة مشتركة، ومن ثم يعبر هذا الأدب عن ثقافة المجتمع برمته بوصفه تعبيراً فنياً يوظف الكلمة المكتوبة أو المنطوقة. والأخيرة تجعل منه أدباً شفاهياً جماعياً، يعتمد على وجود راى ومستمعين. والشافاهية فيه أضفت عليه سمات الاستمرارية والبرونة والتلقائية فى التعبير، وجميعها سمات تجعل منه أدباً منظماً يخضع للنهج فى محدّد ويأى عن فوضى التأليف.

واستناداً إلى الطابع الشفاهى للأدب الشعبي ونهجه الفنى المحدّد، اعتمدت الدراسة على مخطوطة معدة للطبع، تم جمع مادتها شفاهياً^(٢)، لتحتوى حكايات متنوعة من القصص الشعبي العمانية، وذلك فى ظل عدم وجود مؤلفات عمانيّة متخصصة تتضمن مثل هذه الحكايات.

دوافع الدراسة وأهدافها:

يفتقر الأدب الشعبى العمانية إلى دراسات متخصصة باستثناء دراسة واحدة تناولت الأمثال العمانية فيما يتعلق بشجر الدخل، مبيّنة التوظيف المتواتر للفظة الدخلى فى الأمثال الشعبية العمانية ومدى تعبيره عن البيئة الشعبية العمانية بمختلف جوانبها^(٣).

(١) عن اختلاف وجهات النظر بصدد تعريف

المصطلح وتبيان حدوده، راجع كلاً من:

- عبد الحميد يران: مفهوم الفولكلور مع

مصدر إنجليزى عربى، بيروت، مكتبة

البيان، (دخ) باب الهزء، ص ٢٤.

- أحمد حلى مرعى: الأدب الشعبى

العربى: المصطلح وحدوده، مجلة

القرن الشعبى، القاهرة، الهيئة المصرية

للحكمة للكتاب، ع ٢١، أكتوبر- ديسمبر،

١٩٨٧م، ص ١٤-٢٥.

- فاروق خورشيد: الصورة الشعبىة

العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ١٩٨٨م، ص ٢٤، ٢٦.

(٢) قام بجمع الحكايات المحمّلة فى المخطوطة

من مخطوطات مابلق سلطنة عمان سعيد بن

محمد بن سلطان السليمانى، المستشار (مابلق)

بمكتب وزير التعليمعالى بالسلطنة.

(٣) See: Kinga Devenyi: Essays In

Omani Proverbs: Date Palms and

Dates, Honour of Al-

exander Podor on His Sixtieth

Birthday, THB ARABIST, Bu-

dapest Studies in Arabic 23, pub-

lished with the help of the Union

Europenne des Arabisants et Is-

lamisants, 2001, pp. 29-46.

- For more information about

Omani Proverbs. See: Kinga De-

venyi. Omantica in Omani Prov-

erbs Ipid, 26-27, 2003, pp. 123-

137.



(٣) راجع كل من:

- نبذة لإبراهيم: قصصنا الشعبية من الرومانسية إلى الواقعية، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧٣م، ص ١٣٣.

- سوزا قاسم: روايات عربية: قراءة مقارئة، ط١، الدار البيضاء، شركة الرابطة، ١٩٩٧م، ص ٣٣، ٣٤.

- غراء سهنا: الرمز في الحكايات الشعبية، مجلة للفنون الشعبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٤، ديسمبر ١٩٩١م، ص ٣٣.

(٤) نبذة لإبراهيم: مرجع سابق، ص ٧٦.
(٥) أحمد أبو زيد: الواقع والأسطورة في الفصح الشعبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، وزارة الإعلام، مع ١٧، ١٥، أبريل- يوليو ١٩٨٦م، ص ١٤.

(٦) أمزيد من التفاصيل يمسده هذه الوحدات: راجع:

- نبذة لإبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، القاهرة، مكتبة شرب، (د.ت)، ص ١٨٠-١٧٠، ومراجع أخرى.

- أنطوان باقوفليس بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، عرض وتحليل عبدالمعز رفعت، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج ٣٢-٣٣، ١٩٩١م، ص ١٣١-١٣٢.

- أحمد أبو زيد: مرجع سابق، ص ١٠-١٣.

وبالإضافة إلى ما تقدم، فإن دراستنا لشكل ومحتوى نموذجين من حكايات القصص الشعبي العماني، ترمى إلى الإجابة عن مجموعة من التساؤلات منها: إلى أي مدى تمثل الحكايات منتجاً ثقافياً جماعياً يعبر عن الجموع بوصفها ذاتاً تعكس هذه الحكايات جانبها الوجداني من أشواق وأحلام وآمال؟ وإلى أي حد تلعب الحكاية - بشكلها الفني المحدد - دوراً مؤثراً في تأكيد معتقدات الشعب العماني والكشف عن فلسفة ما لها علاقة بجمرية إنسانية عميقة، ببُعديها النفسي والاجتماعي؟ وذلك من منطلق أن الحكى سمة ملازمة للإنسان منذ القدم، وهي سمة يتطلبها نموه الفكري وتطوره، ويرتبط بها جانبه المعرفي. من ثم تعد الحكاية بؤرة التقاء الإنسان داخلياً وخارجياً، وكل قراءة لها قراءة للحياة وأسلوب معرفي يكشف عن دروب الإنسان في الكون ومتاهات الحياة.

وثمة تساؤل آخر تحارل الدراسة الإجابة عنه، وهو: كيف يتمنى للحكاية استدعاء الغائب الحاضر؟ أو بعبارة أخرى: كيف يحقق الشعب بواسطتها ما لم يحققه في واقعها؟ لاسيما أن الحكاية قد تحوى حدثاً لا يمثل بالضرورة واقعاً موضوعياً. هذا فضلاً عما يراه يونج، من أن الحكايات تمثل نماذج علياً أصلية أو أولية (Archetypes) (٢) - كما أنه في اللاوعي الجماعي، ينطوي جوهرها على حقيقة مجردة تفلو فوق الزمانية والمكانية ومن ثم تنسج بال تكرار والاستمرارية.

منهج الدراسة:

تتخذ الدراسة للتحليل البنائي للحكايات لدى فلاديمير بروب (١٨٩٥-١٩٧٠م)، منهجاً لها، وهو ما يسمى بـ «التحليل المورفولوجي»، الذي هو وصف للحكايات وفقاً لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها البعض، ثم علاقتها بالجموع (٤) على اعتبار أن «المورفولوجيا، بوجه عام، مصطلح يعنى بدراسة الشكل».

وقد أطلق «بروب» على أجزاء الحكاية مسمى الوحدات الوظيفية (Functional Units)، وعدها المحتوى الأساسي للحكايات، انطلاقاً من أن هذه الوحدات «ليست مجرد أفعال، وإنما هي الإسهام الذي تسهم به هذه الأفعال في الحكايات ككل» (٥) مع التسليم باختلاف شكل الشخصيات القائمة بهذه الأفعال من حكاية لأخرى.

ولا يتسع المقام لذكر الوحدات الوظيفية جميعها بشيء من التفصيل، وإن كنا سنعرض لبعضها في تحليلنا للنموذجين موضوع الدراسة. ومع ذلك نلوه إلى أن «بروب» قد حصر هذه الوحدات في إحدى وثلاثين وحدة، لافتاً النظر إلى أنه ليس من الضروري اجتماعها في كل حكاية نظراً لتفاوت عددها من حكاية لأخرى، ومقرراً بوجود علاقة إلزامية بين تلك الوحدات في الحكاية الواحدة من خلال التعارض أو التماثل أو للتطبيق (٦).

وفي إطار المنهج المورفولوجي التحليلي، فإننا سنركز في دراستنا للنموذجين على شكل الحكايتين من حيث الوحدات الوظيفية الواردة فيهما وكيفية ورودها وارتباطها ببعضها بعض داخل النموذجين، وكذا من حيث جوهرها؛ أي إبراز ما تؤديه كل وحدة وظيفية من دلالة في إطار علاقتها بغيرها.

ولتحقيق ذلك، يلجئ استخلاص الوحدات الوظيفية في النموذجين لتبيان الثابت المتكرر منها في النموذجين، والمتناقض منها داخل كل نموذج. هذا من حيث الشكل، أما من حيث الجوهر، فسوف نستنبط الدلالات الكامنة وراء توظيف رموز بعينها في كلا النموذجين.

الدراسة:

قبل الخوض في تفاصيل الدراسة، ينبغي التأكيد أنه رغم أن الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية وليدتا معتقدات شعب ما، وأنهما من بقايا تاملاته الحسية وقواه الفكرية وخبراته^(٧)، فإنهما نوعان مختلفان من حكايات القصص الشعبي، وإن تقاربت الحدود للفصل بينهما وتداخلت، الأمر الذي استوجب وجود تعاريف مختلفة ومحددة لكل منهما.

فالحكاية الخرافية نطع رومانسي من أنماط القصص الشعبي وهي ذلك النمط من الحكايات الذي يتدخل فيه عنصر خارق أو سحري، ويؤثر في تنامي الأحداث^(٨). أما الحكاية الشعبية فيرى البعض أنها قصة من نسج الخيال الشعبي حول حدث مهم، يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها جيلًا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية^(٩)، مما يرجع أخذ وقائعها مأخذ الصدق أو الحقيقة، وهو أمر لا يسحب بالضرورة على الحكاية الخرافية. ومن ثم فإن الحكاية الشعبية تعبير موضوعي، أما الحكاية الخرافية فتعبير ذاتي^(١٠)، فضلاً عن اختلاف البؤايع النفسية والمرجعية وراء نشوء كليهما.

ورغم أن المجال لا يتسع لمزيد من التفاصيل بصدد الفوارق بين نوعي الحكاية، فإننا ننوه إلى أن ثمة مواضيع مختلفة في عدة مؤلفات عرضت لهذه الفوارق، لاسيما ما يتعلق منها بطبيعة البطل وتكوينه^(١١) وطبيعة الشخصيات الأخرى وأدوارها^(١٢)، وكذا طبيعة الأحداث وكيفية ردها^(١٣)، وأيضاً تعدد الوظائف وتنوع الأهداف في كلا النوعين^(١٤)، وقد أفندنا منها جميعاً.

والموردجان اللذان وقع الاختيار عليهما موضوعاً للدراسة هما: والنصف ذهب والنصف فضة، (حكاية خرافية) وفاهسل أو رمانوه (حكاية شعبية).

ونورد فيما يلي موجزاً لكل نموذج على حدة، بادئين بالحكاية الخرافية، على اعتبار أنها أقدم من الحكاية الشعبية مع ملاحظة التقيد الكامل من جانبنا في الصياغة بالعربية الفصحى باستثناء بعض المواضع التي أثرت الإبقاء عليها كما وردت في المخطوطة ووضعها بين علامات تنصيص، لما لها من أهمية في عملية التحليل كما سيتضح لاحقاً.

- الحكاية الخرافية «النصف ذهب والنصف فضة»^(١٥):

«يُحكى أن الملك كان يتجول بين أزقة المدينة، يتحسس أحوال شعبه، وينظر في أحوال الكبار والفقراء ونحو ذلك، وبينما كان يمشي سمع ثلاث فتيات يتحدثن ... تقول الأولى: لو تزوجني الملك لأطعمت جيشه بتمر، وتقول الثانية: لو تزوجني لأطعمت جيشه بحبة أرز واحدة، أما الثالثة فتقول: لو تزوجني لأنجبت له ولداً ونصف ذهب ونصف فضة. تزوج الملك من الفتيات الثلاث شريطة أن يطلق من لن تفي بوعدها. وفت الأولى والثانية بالوعد. أما الثالثة فلم تقبل على الفور لاحتياج الحمل إلى وقت.

وأثناء غياب الملك كعادته لفترات طويلة في إحدى رحلات القنص في الصحراء، ظهر حمل الزوجة الثالثة ثم ما لبثت أن وضعت ولداً نصفه ذهب ونصفه فضة، فتأمّرت الزوجتان الأخريان على الأم وليدها، إذ دفنوا الأم إثر غيبوبة الوضع تحت «أرل عتبة من السلم، الذي يؤدي إلى قاعة جلوس العائلة، ووضعوا الوليد في «صندوق» وألقوا به في الصحراء.

(٧) راجع: فرديش فون ديرلاين: الحكاية

الخرافية: نشأتها، مباحث دراستها، فنياتها، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، القاهرة، مكتبة غريب، (د.ت)، ص ٢٣-٢٤.

(٨) فلايمير باكوفليس يروب: مرجع سابق، ص ١٣٧.

(٩) راجع: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م، ص ١٣٣.

(١٠) فرديش فون ديرلاين: مرجع سابق، ص ١٤٤.

(١١) عن البطل في الحكاية الخرافية، راجع:

- نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبية ... مرجع سابق، ص ١٢٤-١٢٥.

- :... فن القصص ... مرجع سابق، ص ١٨.

- جوزيف كامبل مع بول موريز: سلطان الأسطورة: تحرير بول سرفلورزا ترجمة بدر الدين، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م، ص ١٦٩-١٧٠.

- جيهلله إبراهيم: السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، يوليو ١٩٩٢م، ص ١١٧.

- غرام سينا: مرجع سابق، ص ٢٧، ٢٨.

أما عن البطل في الحكاية للشعبية، فراجع:

- غرام سينا: السابق، ص ٢٥، ٢٦، ٢٧.

- نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبية ... مرجع سابق، ص ٨٢، ٨٩، ١٢٢، ١٢٨.

(١٢) عن طبيعة للشخصيات الأخرى في عالم الحكاية الخرافية، راجع:

- فرديش فون ديرلاين: مرجع سابق، ص ٦٥-٦٦.

- نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبية ... مرجع سابق، ص ١١٨، ١٢٢، ١٢٣.

وعن طبيعة تلك الشخصيات في عالم الحكاية الشعبية، راجع:

- نبيلة إبراهيم: للسابق، ص ١٢٦-١٢٨.

- الخصوصيات الإبداع الشعبي، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج ٢ قضايا الإبداع، مج ١٠، ع ٣-٤، يناير ١٩٩٢م، ص ٧٢، ٧٧.

- غراه المهاد: مرجع سابق، ص ٢٥. (١٣) عن طبيعة الأحداث في الحكاية الخرافية، راجع:

- فرديش فون ديرلاين: مرجع سابق، ص ٦٥-٦٦، ١٤٦، ١٤٧.

- نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي... مرجع سابق، ص ٤٣. وعن طبيعة الأحداث في الحكاية الشعبية، راجع:

- نبيلة إبراهيم: السابق، ص ١٤، ٨٦.

- فرديش فون ديرلاين: مرجع سابق، ص ١٤٦.

- سيزا قاسم: مرجع سابق، ص ٧٤. (١٤) بسند وظائف الحكاية الخرافية وأدائها، راجع:

- نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي... مرجع سابق، ص ١٣٢، ١٩٦، ٢٠٩.

- أشكال التعبير... مرجع سابق، ص ١٤٤. وبسند وظائف الحكاية الشعبية وأدائها، راجع:

- عبدالمعدي بوش: مرجع سابق، ص ١١٤.

- فالترارد فورلر: ما تيسر فورلر: الحكاية الشعبية في القرن العشرين؛ ترجمة أحمد عاز، مجلة الفنون للشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج ٤٥، أكتوبر-ديسمبر، ١٩٩٤م، ص ٣٩.

- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير... مرجع سابق، ص ١٤٢، ١٤٣، ١٤٣.

وحين عاد الملك من رحلته علم بوفاة زوجته ولم يعلم شيئاً عن المولود الذي التقطته امرأة «بدوية»، وأرضعته من حليب الغنم وقامت بتربيته حتى ترعرع تحت اسم «حريف» (*) دون أن يعرف له أمّاً سواها، وكلما سألتها عن أبيه أخبرته بأنه مات وهو صغير.

نشأ حريف نشأة بدوية، أكسبته الإقام والصلابة، حتى صار فارساً بارعاً، واختصه أمه البدوية «بجواد خفيف سريع للحركة»، ومن ثم اعتاد الخروج إلى الصحراء والأودية والجبال لقص الغزلان والطيور، إذ كان مغرمًا بذلك مثلما كان أبوه.

وذات يوم وبمحض المصادفة، التقى ولدا الملك، من زوجتيه المتأمرين، بحريف، فتعجبا من مظهر الشاب الغريب الذي نصفه ذهب ونصفه فضة، ويمتطي جواداً قوياً، وجاوراه وعلموا أن اسمه حريقاً وأنه ماهر في القنص. ثم طلبا منه شراء ما اصطاده من طيور فأعطاهما لهما هدية محبة وصادقة.

عاد الولدان إلى القصر دون أن يعلم حريق أنهم أخواه، وقد ادعى اصطلياد تلك الطيور.

وفي صبيحة اليوم التالي ذهباً مبكراً إلى الولدي نفسه وسأله حريقاً عن الكم الذي بوسعه صيده من الغزلان، فأجاب: «الكثير والكثير، ولكن الله أوصانا بالاقتصاد». وانتهى الحوار بالاتفاق على اصطلياد أربعة غزلان.

عاد الولدان إلى القصر وقد ادعى «مرة أخرى»، أنهما اصطادا الغزلان، بيد أن الأمين شكى في الأمر وقررتا الانتظار حتى اليوم الثالث حيث جاء الولدان بغزلان أخرى وادعى «للمرة الثالثة» قدرتهما على القنص. وللوقوف على الحقيقة، طلبت إحدى الأميين من الولدين الإتيان بالماهي لإثبات قدرتهما على القنص. فذهبا في اليوم التالي لمقابلة حريف... ونظراً لتكرر تأخر حريف، أحسّت أمه البدوية بالقلق، فسألته عن السبب، فأخبرها بما كان من أمره مع ولديّ الملك، فحذرت من أهل المدن، وخصوصاً الكبار منهم، قائلة له: «إذا أحبرك أصطوك... وإن كرهرك سجنوك أو قتلوك»، «فهم يبدؤون كرماء، وما يلبثون أن يتحولوا».

وبعد محاولات بين حريف وولديّ الملك، نجح حريف في اصطلياد الماهي من مناطق نائية، وبعد تصنيف الأمين الخناق على الولدين وفشلهما في اخلاق الأكاذيب بسند الصيد، اعترفا بمقابلتهما شاباً غريباً نصفه ذهب ونصفه فضة، وهو قناص ماهر اصطاد لهما الطيور والغزلان وألهاها.

أيقنت المراتان أن الشاب الغريب هو ابن منرتهما. وعليه أخبرتا ولديهما أن «هذا البدوي، لو ظهر على الملأ وعلم به الملك، لكان له العظوة عنده، ولربما صار ولى العهد، فهلاكه خير من بقاءه».

وبعد مناقشات مستفيضة، أيقن الجميع صعوبة الخلاص منه «لما له من قوة عضل وكذا»، ولما يتمتع به من مهارات في الفروسية، وقدره احتمال وصبر، وما علمته الحياة الصحراوية من صلابة وشقاء. وعليه قرروا الاستعانة بأحد «السحرة الظالمين، المالمين بأسرار الجين والشياطين»، فأخبرهم بصعوبة التخلص منه لأن «نبيته صادقة... قلبه قوى... نجمه قوى، وهو محظوظ ومطلعه دائماً سعيد، وأعلمهم أن أفضل وسيلة للإضرار به هي إرساله إلى بلاد الجن لإحضار شيء»، «رمانه تبكي وأخرى تضحك». حينئذ لن يعود لأن الجان سينفكون به.

(١٥) أصل العنوان هو «النص ذهب والنص فضة»، وقد جمعت الحكاية شغامة من المواطن خفيفة بن سالم الشعولي من ولاية «عبرى» بمنطقة النشابة الواقعة في الجزء الشمالي من منطقة عمان، وكنا من السراطين: سيف السراقي وهلال بن حمود اللداني من قرية «سرى» بولاية «سمائل» الواقعة بمنطقة الدخانية بالسلطة.

(١٦) حُرَيْف تصغير كلمة حُرَيْف وتعني في اللهجة العامية العمانية قطعة ذهب مصاغة بإتقان.



خدع ولدا الملك حُرَيْفًا، واختلقاُ أكثوبة فحوها أن والدهما الملك معجب به بعدما سمع عنه، ومن ثم يطلب منه إحصار شيء واحد «رمانة تبكي وأخرى تضحك» وبعد حوار اتسمت كلماته بالترغيب تارة في عطية الملك حال تلبية الطلب، والترهيب تارة أخرى من انتقامه حال الإخفاق.

عاد حُرَيْف إلى أمه البدوية وقد استولى عليه الفكر وانتابته الحسرة؛ إذ لا علم له ولا دراية بمكان الشيء المطلوب، فأبلغته أنها سمعت بوجود الزمان الباكي والضاحك في بلاد الجان، لكنها لم تسمع أن أحدًا أحضر شيئًا منه. وحذرت من مجرد التفكير في الأمر؛ لأن من يقدم عليه مصيره الهلاك. وإزاء تصميمه اصطحبته إلى «أحد العلماء» الذي أرشده إلى بلاد الجان ولكنه لا يعرف «أسلوب الوصول» إليها.

وفي اليوم التالي اتجه حُرَيْف صوب بلاد الجن، قاطعًا «الفيافي والجبال والأودية الوعرة» التي لم يصلها قبلة أي بشر، وقامى من الأهوال ما قامى... وبينما كان يمشى، هبت عليه عاصفة شديدة، تحمل الأتربة والغبار التي تصحب الرّوْيا، فتوقف وأغمض عينيه، حتى قل الغبار الذي انكشف عن شخص (رجل) ضخم قبيح المنظر، لم يحارل حُرَيْف عدد ذلك الهرب ولم يشعر بالخوف. ثم دنا منه الرجل ووضع بين نزاعيه الكبيرتين. وبعد حوار دار بينهما، تكشف للرجل أن لحُرَيْف «عقلًا وهدأ متفتحًا وشجاعة دون تهور»، وكلها سمات ضرورية لمن يريد الوصول إلى بلاد الجن، فقرر مساعدته، ناصحًا إياه أن يسير في دربه دون اللفات يمنة أو يسرة، حتى يصل إلى «امرأة (جنية) ضخمة، تلحن، قد ألقت بثدييها على كتفيها وراء ظهرها، محذرًا إياه من أن تراه؛ إذ عليه الوصول إليها في خفة دون أن تشعر به، والرضع منها في سرعة، وبذا يصبح ابنًا لها، يطلب منها ما يريد.

فعل حُرَيْف ما أمر به، وحيدًا قالت له المرأة: «والله لو لم ترضع مني وصرت في مقام ابني، لجعلتك مسحوقًا كالتراب». وسألته من هو وماذا يريد، فأجابها «ابنك حُرَيْف، أريد رمانة تضحك ورمانة تبكي». فوجهته إلى ما وجهه إليه الرجل الضخم، بالسير في الدرب نفسه دون اللفات، حتى يرى امرأة أخرى على هينتها ووضعها، لكنها أضخم منها، فإذا ما رضع منها بكل سرعة وخفة، دون أن تراه أو تشعر به، صار ابنًا لها تحليه ما يريد.

نفذ حُرَيْف ما طلب منه، فأخبرته المرأة (الثانية) بأنه لو لم يرضع منها لحولته «غبارًا»، ناصحة إياه بما نصحه به كل من الرجل والمرأة (الأولى)، حتى إذا ما رأى امرأة (ثالثة)، لها هيئة المرأتين السابقتين ووضعهما، بيد أنها أضخم حجمًا وأبيض صورة وأكبر سداً، رضع منها دون وجل، فأخبرته أنه لو لم يرضع منها لصيرته «دخانًا»، وسألته عما يريد، فأخبرها. وبعد يأسها من إثنائه عن عزمه؛ إذ يعد مطلبه ضريبًا من الاستحيل، منحته أعصانًا من شجرة، ثم دلته على الطريق التي عليه السير فيها «ثلاثة أيام». فإذا وجد مدينة كبيرة، أناسها غير للناس... عليه ألا يدخلها إلا ليلاً حتى ولو وصلها نهارًا، وعليه ألا يكلم أحدًا ولا يفرط في الأغصان، فإذا ما اقتحم السور، ورأى ابنة السلطان والأشجار الضاحكة والراقصة والمضيفة... والزمان الباكي والضاحك أخذ ما شاء.

ثم كان أن بلغ حُرَيْف البستان الذي به الزمان، فدخله والأغصان في يده. وبينما هو منهمك في جمع الكثير من الزمان الضاحك والباكي، تساقطت منه الأغصان، ليس هذا



فحسب، بل إنه ألقى بأخوها، ناسياً نصيحة آخر جنية (المرأة) له، وظناً منه أنه لن يحتاج إليها في طريق العودة. عندئذ شم الجان رائحة حريف الأنسية، فشر الأخير بفداحة الخطأ الذي ارتكبه برميهِ الأغصان، ومن ثم سارع ممسكاً بأحدها، لكن الجان كانوا قد حاصروه وأمسكوا به واقتادوه حتى انتهوا به إلى «قصر عظيم شامخ الأبراج، بأبواب مرصعة بالجوهر والمصابيح الملونة الفاخرة... مزود ببلاط زجاجي، يعكس ما عليه من أثاث ومخروقات و...». واصل الجميع السير في تودة حتى وصلوا إلى قاعة لم ير حريف أجمل منها؛ إذ «تجفها التحف من كل جانب... بساطها حرير... أرق من الحرير، يتوسط صدرها أسرة ذات قرش مبطن باللقطن، تجلس على أوسطها فتاة لم يخلق مثلاً في البلاد...، فاق جمالها جمال البشر والجن، وعندما رأته الفتاة، ابتسمت له وحاورته. ولما اكتشفت جمال وجهه وأن ملامحه لا تتم عن شر، سامحته، شريطة أن تصنعيفه «أسبوعاً». رفض حريف، لأن الملك قد أعطاه مهلة أسبوع لإحضار الزمان، وقد انقضت منها خمسة أيام؛ فوافقت الفتاة (ملكة الجن) أن يمكث عندها يومين، تنج عنهما علاقة «محبّة وتولد» بينهما.

عاد حريف، وبصحبة عدد من اللجود يحملون الكثير من الزمان الصالح والباقي، بعدما أخضت منه ملكة الجن عهداً أن يتصل بها أولاً بفعل شيئاً إلا بمشورتها، لاسيما أنها منحتة «حصاناً، يمكنه من الوصول إليها دون معارضة أو عناء. وحين قابل حريف أمه البدوية، زال عنها الهم والقلق، ثم ذهب بالزمان إلى قصر الملك، وتعجب الجميع. وحينما رأى الملك الزمان، سأل عن مصدره، فأجابته إحدى زوجتيه أنها اشتريته من رجل غريب سرعان ما انتصرف. عندئذ أيقنت الزوجتان بخطورة عودة حريف وقررتا التخلص منه باسم، فأرسلتا ولديهما لدعوته على حفل عشاء اختار حريف ليلة الجمعة موعداً له. ثم امتطى صهوة جواده وذهب إلى ملكة الجن التي اتفقت معه على الزواج واصطحبته إلى حفل العشاء.

وفي مساء يوم الخميس، دخل حريف ومعه ملكة الجن إلى قصر الملك، وصعد حريف السلم متجهاً إلى غرفة الضيافة متبوعاً بملكة الجن التي التصق قدمها الأيمن بأول درجات السلم، فنادت حريقاً وأخبرته بأن أمه الحقيقية ليست المرأة البدوية، وإنما هي امرأة دفنت حية تحت السلم. تعجب الجميع وعلا الضجيج. ولما علم الملك بالأمر، أمر باستخراج المرأة وعلاجها وقتل زوجتيه الشريرتين وأقضى ولديه منهما، وأكرم البدوية، وتزوج حريف ملكة الجن، وعاش مع أبيه الملك وأمّه التي صارت ملكة. «وعاش الجميع في سرور وسجور وأقاموا المهرات والحفلات ووزعوا الهدايا». وتنتهي الحكاية بقول الراوية: «وقد عدت من عندهم ولم يطولني حتى رمانه واحدة».

الحكاية الشعبية «فاضل أو رماذوه» (١٦):

«يحكى أن تاجراً كان له ولد اسمه فاضل، توفيت أمه، فتزوج والده من امرأة أخرى. وأن لدى فاضل خيل أنسية (*)، يتحدث معها دائماً ويحبها، وكانت زوجة أبيه لا تحبه، وتكتملي التخلص منه ليخلو لها وجه زوجها».

ولما كان ولد فاضل تاجراً، مما استدعى غيابه عن المنزل نهاراً، فلا يعود إلا ليلاً. من ثم دأبت عمة (**) فاضل على ضربه وإهانته وحرمانه من الطعام. ليس هذا فحسب، بل إنها كانت تعرض أخاها الأكبر، معلم القرآن، على الكيد له. لكن فاضل كان شديد الصبر والتحمل.

(١٦) لم يحدد جامع الحكاية اسم راويها ولا موطنه بالسلطنة.

(*) الأنسية صفة تطلق - مجازاً - في اللهجة العامية العمانية على الحيوانات الأليفة. لاحظ أن هذه الصفة تلتصق على عملية تشخيص للحيوان، وتمتد ضمن بقايا الدبانات القديمة كالدبانة الطوطمية، راجع في ذلك: نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي، مرجع سابق، ص ١٣٢.

(**) تطلق اللفظة العمة في اللهجة العامية العمانية على زوجة الأب.

وإزاء تكرار فشل مكائد زوجة الأب وأخيها في إرغام فاضل على الهرب، قررا ذات يوم التخلص منه بدس السم له في الطعام، بيد أن الخيل الإنسية أخبرت فاضل بما انتويا عليه، فرفض فاضل تناول الطعام الجيد المعد له في طيق نظيف على غير العادة، واتجه إلى قُدر بالمطبخ ليأكل منه، معللاً ذلك بإفراطه ترك الطبق لعمته، ثم دبرت الزوجة وأخوها مكيدة أخرى؛ إذ وضعوا السحر في قميص فاضل، فأخبرته الخيل بالأمر. ولما وجد قميصه نظيفاً على غير العادة، أخذ بطرف العصا وأحرقه في الحديقة منتزِعاً بأن أباه سيشتري له غيره جديداً.

وبعد أن فطنت عمة فاضل وأخوها إلى أن الخيل الإنسية هي التي تخبره بما يدبران له، قررا التخلص منها، فأخبرت الخيل فاضل بالأمر.

وكانت المكيدة هذه المرة (الثالثة) هي ادعاء العمة المرض بوضع خبز جاف وخصوب يابس تحت فراشها، وحينما يدخل عليها زوجها ليلاً تكن وتقلب على الفراش موحية إليه بما يصدر من صوت الخبز الجاف والخصوب اليابس أن عظامها وعضلاتها تتكسر. وانخدع الزوج بالمكيدة التي حيكها الزوجة بقولها: إن الحكيم قد أوصى بتناول كبد الخيل الإنسية حتى تشفى. كل ذلك وفاضل يسمع الحوار، فعلم أن والده مقدم على ذبح الخيل الإنسية، فأخبرها ونافس معها الأمر صباحاً، فافترحت أن تسهل ثلاث سهلات قوية حال وجوده عند المعلم؛ السهلة الأولى، عند إخراجها من الاضطراب والثانية، عند إخراجها من الدار، والثالثة، عند وصولها للجزار. ولما لم يؤذن لفاضل بالخروج عند الصلوتين الأولى والثانية، غافل المعلم في الثالثة وهرب إلى ساحة الذبح حيث قابل أباه الذي أفغعه بذبح خيله الإنسية فداءً لعمته «الطيبة»، وتعميذه بشراء أخرى له. ولما بات الذبح مؤكداً، استأذن فاضل والده بالركض بالخيل بضعة أشواط على سبيل الرواح.

ركض فاضل بالخيل دون عودة، وكتب إلى أبيه عن مكائد زوجته وحيلة الخبز والخصوب. ولما اكتشف الأب خداع زوجته، فُصح أمرها ولكن بعد فوات الأوان، فقد هرب فاضل رجاب الصحراء والبلدان، بحثاً عن مكان آمن له ولخيله، حتى استقر به المقام في بلدة ذات خيرات كثيرة.

وخوفاً من انكشاف أمره، ومن ثم إرغامه على العودة إلى عمنه الشريرة، أحرق حطباً ودهن جسمه برماده حتى صار رمادى اللون بغية للتكسر، تاركاً خيله خارج البلدة بعدما اتفقا على أن يأخذ بخصلة من شعرها، وعند احتياجه إليها، يحرق «شعرة واحدة فتأتيه مسرعة منجدة».

صار لفاضل، الذي أصبح معروفاً باسم «رمادوه»، «محبوباً» ممن حوله لجدته وإخلاصه، مما ترتب عليه عمله «مزارعاً» بإحدى حدائق أمير البلدة.

سمع فاضل أن رمادوه أن ملكاً جباراً اعتاد التسلط على البلدان المجاورة بفرض الجزية عليها والزواج عورة بإحدى فتياتها التي قد يتركها جثة هامة صبيحة زفافها. وفي هذا العام وقع الاختيار على الابنة الصغرى لأمير البلدة التي استقر بها فاضل؛ إذ كانت أجمل الفتيات.

خيم الهم والحزن على أهل البلدة، لاسيما أميرها الذي لديه دست بنات، يكبرن من وقع عليها الاختيار، ولم يسبق للملك الجبار اختيار واحدة منهن، بل كان يكتفي بما التزم به الأمير من دفع الجزية وتقديم إحدى فتيات البلدة.



شعر رمادوه بحزن الأمير الذى كان يكن له كل تقدير، فأخذ يفكر فى حل للمشكلة؛ إذ أصبح إلزاماً على أهل البلدة زفاف الأميرة الصغرى إلى قصر الملك والخروج منه قبل وصوله ليلاً، وإلا حصر الحراس رموس المتخلفين. وعليه قام رمادوه بحرق «شجرة واحدة، من خصلة شعر خيله، فأنته مسرعة، فركض بها فى الصحراء بعد اغتصائه وارتدائه أحلى الثياب، واقتحم القصر وهو ملثم وقتل الملك، ثم غمس كفه فى دمه، قافزاً من على ظهر الخيل، طابعاً بصمة كفه على أعلى ما استطاع الوصول إليه من جدار القصر. كل ذلك والأميرة الصغرى تتابع ما يقع.

وفى صبيحة اليوم التالى خرج الأمير وحاشيته إلى القصر، يحسسون أمر ابنته مع الملك. ولأنهم تجوالهم، فوجئوا بمقتل الملك وبحث جنوده ملقاة فى الصحراء، ثم من طلب الأمير من شباب البلدة القفز إلى موضع بصمة الكف لمعرفة الفارس المغوار قاتل الملك الجبار ومنفذ الأميرة الصغرى وأهل البلدة، راصداً لذلك مكافأة مالية كبرى، لكن لم يجرؤ أحد على القفز نظراً لارتفاع موضع البصمة.

وذات يوم كانت الأميرة الصغرى تطل من القصر، فأرأت رمادوه يسبح فى بركة البستان وقد بدا جسمه «أبيض جميلاً ثم ما لبث أن ارتدى ملابسه بعد أن دهن جسمه بالرماد حتى صار قذراً، فأحست أن وراءه سرّاً، وأنه ضحية ظروف قاسية. ونظراً لكره السوفك ذاته، وترقبها لمعنيه، أيقنت من نظراته وصوته أنه ذلك «البطل الملامم» الذى قتل الملك، مقتداً حياته، فعال قلبها إليه؛ وبادلها الشعور ذاته، إلا أنه كان يخشى البوح به.

وفى يوم ما، وبينما الأمير فى مجلسه مع وزرائه ومستشاريه، أرسلت إحدى بناته طيفاً به رمان، تعجب الأمير، فبين له أحد جلسائه أن بناته يرغبن فى الزواج. جمع الأمير، أبناء أقربائه، وكان رمادوه وقتذاك ضمن خدم «البرزة» أى المجلس. أعطيت كل بنت من بنات الأمير رمانة لتلقيها على من تريده زوجاً لها، فألقت «البنات الست» الرمانات على أبناء الأقارب. أما «الأميرة الصغرى» (البنت السابعة)، فقد ألقتها على صدر رمادوه، فصاح الجميع «غوية، أى غلطة. أعيدت الرمانة إليها فألقتها مرة ثانية، على رأسه، فعلا الصراخ، فأعيدت الرمانة إليها فألقتها عليه مرة ثالثة». غضب الأمير لكه وافق على الزيجة لأنه وعد بناته بالزواج.

وعقب الزواج ترك رمادوه بستان الأمير ليعمل فى مزارع المواطنين بأجر زهيد، ومع ذلك ازدادت زوجته قناعة به لما رآته فيه من «خلق وشجاعة وإباء». وترسخت ثقته فيه كلما صارحها بماضيه، لكنهما اتفقا على عدم البوح به.

مرض الأمير مرضاً شديداً، وأوصى الأطباء بتناوله «كبد ظبى رضيع»، وهو مطلب عسير. وعليه جمع الناس وأخبروا بالأمـر. قام أزواج بنات الأمير وأقربائه برحلات فردية فى الصحراء والجبـال بحثاً عن المطلوب. أما رمادوه فقد أحرق «شجرة ثانية» من خصلة شعر خيله، فأنت إلىه، وخرج سوماً طلباً للطبى الرضيع وحصل عليه، فضلاً عن صفار الطبى غير الرضع، لالتى قام رمادوه على رعايته فى حظيرة بالصحراء.

مر أزواج بنات الأمير، الواحد تلو الآخر على رمادوه لشراء الطبى الرضيع، فأخبرهم أنه مطلب صعب المنال، وأن لديه صفاراً كأنهم رضع ويثمن زهيد، فوافقوا نظراً لصعوبة الدفقة بين اللوعين.



ولما سأل كل منهم عن اللعن، أجابهم رمادوه أنه وشم يوضع خلف الرقبة بين الكتفين، فوافقوا جميعاً لأنه لا يؤلم ولا يراه أحد، فضلاً عن أنه صفقة سهلة مريحة تقريهم من الأمير. وكان ذلك الرشم عبارة عن خانم مكتوب عليه «صاحب الوشم الموشوم خادم لرمادوه».

أكل الملك أكباد الظباء الستة دون شفاء، حتى أنه ابتله، الأميرة الصغرى، بالطبى الرضيع، فأكل كبده وشقى، وشكرها وزوجها، وبدأ يفكر في الصفح عنهما.

أعلن ابن الملك الجبار الحرب على بلدة الأمير، ثاراً لمقتل أبيه، واستنقر الأمير أهل البلدة وأمدهم بالسلاح والخطط للدفاع عنها.

أراد رمادوه المشاركة في الحرب، فطلب من الأمير فرساً وسيفاً، بيد أن طلبه قوبل بالسخرية من قبل الأمير وجلسائه، فهو - كغيره من الخدم والفلّاحين - لا خبرة له بالقتال. وإمعاناً في الهزء به، أعطى حماراً أعرج وسيفاً قديماً مكسوراً. وكلما مرت عليه زمرة من الجنود، سخرت منه، حتى إذا اطمان إلى مرورهم جميعاً، أحرق «شعرة ثالثة» من خصلة شعر خيله، فهورلت إليه.

دارت رحى المعركة بين الجيشين، وانتهت بانتصار جيش الأمير. وبعد أن أبلى رمادوه في القتال بلاءً حسناً، عاد الجميع فرحين، يتحدثون عن ذلك «الفارس العنيد» الذي لولاه ما انتصر جيشهم الضليل على جحافل جيش العدو. ولم يكن رمادوه بينهم؛ إذ هربت به خيله إلى مكان قصي، ليضمد جراحه، ثم ما لبث أن عاد وركب الحمار الأعرج وأمسك بالسيف القديم وودع خيله عائداً إلى البلدة، وظل الجنود على سخريتهم منه، لكنه تحملها مع آلام جراحه في صمت وصبر.

رغب الأمير في معرفة حقيقة الفارس الذي قلب «ميزان المعركة»، وليقينه أنه مصاب بجروح بالغة ويحتاج إلى علاج، أرسل عيونه للتصايد حول بيوت البلدة عليهم يسمعون أنين الجرحى. وبعد فترة وجيزة، وصل الخبر أن أنيكا ينبعث من بيت رمادوه، فأتجه الأمير إلى المنزل، فوقع بصره على شاب أبيض الوجه وجواره زوجته؛ ابنة الأمير الصغرى.

دار الحوار بين ثلاثتهم، تبين منه للأمير أن الاسم الحقيقي لزوج ابنته هو فاضل، أما رمادوه فمر اسم مستعار.. كما وقف الأمير على حقيقة هروب فاضل وتعدت زوجة أبيه وخوفه منها. كذلك علم من ابنته أن فاضل أو رمادوه هو ذلك الفارس الملام الذي قتل الملك الجبار وحارب ببسالة في ساحة المعركة، فأمر بعلاجه ثم أعلن عن إجراء منافسة لحيازة لقب «عصدا الأمير أو مساعده»، وكان من شروط الفوز باللقب القفز من فوق ظهر الحصان وطبع بصمة الكف أعلى جدار قصر الملك المقتول، فضلاً عن عمل مشرف آخر يتفق به الفائز على بقية المتنافسين.

اعترض عدلاء فاضل على وجوده بين المتنافسين لأنه غريب، وليس من الأعيان ممن لهم خدم وحشم، فقال فاضل: «يا مولاي الأمير، إنني أملك ستة من الخدم؛ ثلاثة على يمينك وثلاثة على شمالك، فغضب الأمير لجراته وتساوله؛ إذ في قلبه استهانة بأزواج بناته والنفاس لقدرهم وهم أبناء إخوانه. فطلب فاضل فحص خوالف رقابهم فوجدوا الأمير موشومة بختم كتب عليه: «الموشوم خادم رمادوه». وعليه أعلن فاضل مساعداً للأمير بلا



أدنى اعتراض، وعاد لرؤية أبيه، فوجده يعيش بمفرده بعد أن طلق زوجته الشريرة دعمة فاضل.

أولاً: الدراسة من حيث الشكل :

فيما يلي عرض لما يحتويه النموذجان موضوع الدراسة من عناصر فنية ووحدات وظيفية بهدف تبيان الأساس الذي عليه تم تصنيف الحكاية الأولى إلى خرافية والدانية إلى شعبية.

(أ) العناصر الفنية :

وتشتمل على الشخصيات، الأحداث، الزمان، المكان، اللغة.

• الشخصيات :

البطل: تقوم الحكاية الخرافية على بطل ينحدر من أصل نبيل، تقوده أفعاله البطولية إلى مرتبة أعلى من اللبل والمهابة، وتمثل مرحلة ضياع البطل وتشرده _ فيما تمثل _ حلقة توصله بمجد قديم أو باعاً لمجد مستقبلي، وهو ما ينطبق على حريف في نموذج الحكاية الخرافية، إذ إنه في الأصل ابن لملك، ويقوم بسلسلة من الأعمال البطولية: القنص بمهارة، مقابلة الجان الذي ظهر له في شكل رجل وثلاث نسوة دون رهبة، والدخول إلى مملكة الجان والإتيان بالزمان، وهي سلسلة من الأفعال، يقضى بعضها إلى بعض للعودة بالبطل إلى مجده الغابر في قصر أبيه الملك.

وتقدر ولادة البطل الخرافي بطروف تؤدي إلى اغترابه أو إقصائه عن أهله، وهي ظروف قد ترتبط بمظاهر غريبة، مما يترتب عليه انزعاج البيئة المحيطة بالبطل، وهو ما حدث بالفعل مع حريف؛ فكونه مولوداً غريباً نصفه ذهب ونصفه فضة، بحث على الغيرة من جانب زوجتي والده الملك، ومن ثم كان إبعاده عن محيطه بوضعه في صندوق ولقائه في للسحراء.

وعادة ما يرتبط اسم البطل الخرافي بصفة تظل في حالة سكون إلا إذا اقتدرت بأفعال تبعث على تحريك هذه الصفة وتأكيدهما. وعليه فإن اسم حريف، يطرأ على دلالات الاحتراف، وهي دلالات لم تكن لتحقيق إلا في ظل ارتباطها بأفعال البطل، وهي أفعال تؤكد سمة الاحتراف فيه والمتبلورة في العالم المرئي (قدرة البطل في اجتياز الصحاري والأودية والجبال، مهارة القنص) والعالم اللامرئي (افتحام البطل له، والاتصال بالجان والإتيان بالمطلوب والزواج من هذا العالم).

إن البطل الخرافي عادة ما يمتلك قدرات خارقة، تعينه على إنجاز المهام الصعبة. فحريف كما يرد في الحكاية، صلب، قوى القلب، مقدم يتصدى للشدائد، يواجه عالم الجان بلا رهبة ويقرة غير عادية، كما أنه وميم، لا تلم ملامح وجهه عن الشر، وهو صادق النية، محفوظ، ومن ثم ينصر على أعدائه وينال السعادة الأبدية بالزواج من ملكة الجن.

كما أن هذا البطل يتسم بخفة الحركة والانتقال بحرية بين العالم المرئي والعالم اللامرئي، ومن ثم فإن حريقاً يرصنع في خفة وسرعة من الجنيات الثلاث دون أن يشعر به، وينتقل بين العالمين بلا أدنى عوائق، بواسطة جواد منحته إياه ملكة الجن.

وحين يخترق البطل للخرافي العالم اللامرئي، فإن ذلك لا يكون بدافع استكشاف هذا العالم وسبر أغواره أو خوض تجربة فيه، بل بهدف الحصول على شيء يرغب هو فيه أو





نزولاً على رغبة الآخرين. ولا يتسنى للبطل اختراق هذا العالم والحصول على حاجته إلا بمساعدة القوى الخارجية (الشخصيات المانحة أو المساعدة). فحريف لم يتمكن من اجتياز هذا العالم والإتيان بالمرمان الباكى والصناحك إلا بمعونة من الرجل الجن والنسوة الجنيات، اللاتى ملحنه الأداة المسحرية متمثلة فى لبن الرضاغة وأغصان الشجرة. من ثم يتبين أن حُرَيْفًا شخصية تنمو خارجياً لا داخلياً؛ إذ لولا الشخصيات المانحة والأداة الممنوحة، لما نجا من خطر الموت الذى يتهدهده، فهو إذن شخصية بلا عالم داخلى.

أما الحكايات الشعبية، فليس من الضروري أن يتحدر بطلها من أصل نبيل، فهو إنسان واقعى، لا يتحتم ارتباط ميلاده بظروف خارقة للعادة، وقد يرتبط ميلاده بموت أمه، فيصبح وحيداً، ضيقاً، يتيماً، مهدداً بالإبعاد عن المنزل. وهذا ما يطبق على فاضل بطل الحكاية الشعبية محل الدراسة، فقد كان طفلاً عادياً، تربي فى بيت أبية التاجر، يتيماً، تعرض لتحت زوجة أبية وأخيها وتآمرهما على إبعاده عن المنزل.

وبطل الحكاية الشعبية يستمد اسمه من صفة عقلية أو جسدية، أو غير ذلك، وهو ما يطبق على اسمى فاضل ورماده. فالاسم الأول يتم عن سجايا أخلاقية حميدة أبرزتها أفعال فاضل البطولية متمثلة فى تقديره للأمير الذى منحه فرصة العمل مزارعاً فى بستانه، وإقدامه على قتل الملك الجبار إنقاذاً للأميرة الصغرى، وبسالته فى ساحة المعركة والتي لولاها ما انتصر جيش الأمير على جيش ابن الملك القاتل، أما اسم رماده بما فيه من دلالات حسية متمثلة فى اللون الرمادى، فقد تبلور فى الحكاية باعتباره صفة جسدية، ففاضل يدهن جسده برماد الحطب بغيّة للتكر.

وحين يشعر هذا البطل بخطر ما يهدد مصيره فى عالمه المرئى، لا يولججه اعتماداً على القوى الخارجية فحسب، بل يستخدم عقله مستنيراً من تجارب الآخرين وسلوكياتهم.

وعليه فإن فاضل فى الحكاية بطل جميل الوجه أبيضه، يعمل مزارعاً، محبوب ممن حوله لجده وإخلاصه، ذكى، أبى، فارس مغوار، محارب شجاع وعنيد، صبور، يصنع مجده، معاملاً فكره بدءاً بمقاقلته معلمه وهرولته إلى ساحة الذبح، ومروراً بتحايله على أبية مقتناً إياه بالرخص بالخيول بضعة أشواط على سبيل الدواج، وكذا دهن جسمه بالرماد من أجل التكر، وإنهاء خداع عدلائه بحيلة الوشم خلف رقابهم، ومن ثم استنواذه على تقدير الأمير والظفر بلقب مساعدته أو عضده.

وعليه فإن فاضل شخصية تنمو داخلياً، فقد واجه ما هدد مصيره من ظلم وانتفاه للمثل والقيم الأخلاقية (عمة فاضل التى يفترض أن تكون معادلاً موضوعياً لأمه، وكذا أخوها معلم القرآن الذى يفترض أن يكون مثلاً أعلى يحتذى)، وإن كان هذا لا يعنى الاستفناء التام من جانب البطل عن القوى الخارجية التى تلحله الأداة المسحرية؛ إذ يرى البعض أن فى الحكايات الشعبية، شخصية تعد تطوراً ونمواً للشخصية المانحة أو المساعدة فى الحكايات الخرافية ألا وهى شخصية «العرف»، التى تبصر البطل بالحقيقة وتكشف له المجهول^(١٧)، وتمثل هذه الشخصية «فى الخيل الإنسية»، بما تنطوى عليه لفظة الإنسية من دلالات التشخيص وما تمنحه للبطل من أداة سحرية (خصلة الشعر)، تمكنه من الشروع فى المغامرة دون أدنى عوائق أو عقبات، وكأن المصير الجميل مقدر للبطل منذ البداية، ومن ثم، وبواسطة الخيل، يكشف فاضل مكائد زوجة أبية وتآمرها مع أخيها. ويحرقه شجرة

(١٧) راجع: نبيلة إبراهيم: **قصصنا**

الشعبية... مرجع سابق، ص ١٢٨.

(١٨) راجع: الحكاية الخرافية، ولاحظ أن أحد العلماء أُلِّدَ لحريف وجرد بلاد الجان فون إخطاره بسبيل الوصول إليها. ومع ذلك قطع حريف رحلة شاقة دون عوائق حتى وصل إلى الرجل (الجنى) المضرم.

من خصلة شعرها، تأتيه منجدة له في كل مرة يحتاج إليها. وبواسطة الخيل أيضاً يتمكن من الانتقال السريع من مكان لآخر، أو القفز لأعلى جدار قصر الملك الثقيل. مما يؤكد أن أحداث الحكاية الشعبية تملزج بالواقع؛ فالبطل مفيد، لا يتمتع بطلاقة الحركة على النقيض من البطل الخرافي، وعليه يصبح أسير زمانه ومكانه.

أما الشخصيات الأخرى في الحكاية الخرافية، فقد وردت بشكل تجريدي، بلا عالم داخلي ولا خارجي، فهي أحادية البعد؛ معينة للبطل أو ضده وهي بلا أسماء أو أوصاف تميزها، مثل الملك وزوجته وولده، المرأة البدوية، الساحرة، العالم، عالم الجن، ملكة الجن... حتى وإن ورد بعضها بأوصاف محددة، فإن وصفها لم يكن بغرض استئثار تصور أو شعور بعينه لدى المتلقي، بل لإلقاء مزيد من الضوء على البطل، إبرازاً لمهابهته.

أما في الحكاية الشعبية، فقد وردت الشخصيات الأخرى بلا خصائص جسدية أو نفسية أو فكرية، ومن ثم كان ورودها بمعزل عن العلاقات الإنسانية المعقدة، حتى إن حواراتها لم تكن مركبة ذات أبعاد أو دلالات بعيدها. وعليه فإن شخصية الأب التاجر، وزوجته (عمة فاضل) ومعلم القرآن، والأمير وابنته الأميرة الصغرى، وبنااته الكبرى الست وأزواجهن، والملك القليل، تمثل نماذج أو أنماطاً اجتماعية.

وغنى عن البيان أن البعض يعرف الحكاية الخرافية بأنها الحكاية التي تستخدم والشخص السبعة، بحيث يقوم كل منها بحركة أساسية في حياة البطل (١٨)، تفرده إلى بلوغ هدفه في نهاية الحكاية. وفي النموذج الخرافي المختار تمثل هذه الشخص - حسب أهمية الدور - في: زوجتي الملك - المرأة البدوية - والدتي الملك - الرجل الجني - الجنيات الثلاث - ملكة الجن - الملك والد البطل.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الشخص السبعة تتمثل أيضاً في النموذج الشعبي المختار، ويأتي ترتيبها - حسب أهمية دورها - علي النحو التالي: الخيل الإنسية - زوجة الأب - معلم القرآن - الأب التاجر - أمير البداة - العدلاء الستة - الأميرة الصغرى.

• الأحداث :

وتتخذ في النموذجين بنية حديثة، يمثل رحيل البطل بدايتها الفعلية، بما تلمو علىه من حالة «اللاتوازن»، الأمر الذي يتطلب ضرورة التغيير من خلال أفعال جديدة تقف في مواجهة الأفعال الأولى، إلى أن ينتهي الوضع باستقرار وتوازن جديدين (١٩). وفي هذه البنية يظهر مبدأ الإضافة الحدثي الذي يشكل كيفية ترتيب الأحداث وارتباط بعضها ببعض، كما يظهر فيها مبدأ التكرار الثلاثي للفعل في الحدث الواحد، وهو مبدأ يعده البعض من «وسائل الوصل في الحكاية» (٢٠).

تبدأ الأحداث في النموذج الخرافي، بوضع حريف في الصندوق وإلقائه في الصحراء، مما يترتب عليه رعاية المرأة البدوية له، ومن ثم صيرورته فارساً ومقاتله أخويه مصادفة، وخداعهما له، ورحيله إلى بلاد الجان قسراً، ومقاتله الرجل الجني والجنيات الثلاث، واقتحامه عالم الجن، وحصوله على الزمان المطلوب، ومن ثم انتهاء الحكاية بنهاية سعيدة، حيث يعود حريف إلى قصر أبيه الملك، مظفراً ومزوّجاً من ملكة الجن، ومتعرفاً على أمه الحقيقية.

والأحداث في النموذج الشعبي تبدأ بخروج فاضل هروباً من قسوة عمته وأخوها، ثم تذكره خوفاً من اكتشاف أمره، ودخوله بلدة الأمير واستقراره بها، ثم اقتحامه قصر الملك الجبار وإنقاذه أهل البداة والأميرة الصغرى ثم زواجه منها، وإشتراكه في المعركة وانتصاره واكتشاف الأمير حقيقة أمره، وخداعه العدلاء بحيلة الوشم وفوزه بلقب مساعد الأمير، وبذا

(١٨) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي...، مرجع سابق، ص ٤٣.

(١٩) نبيلة إبراهيم: فن النص...، مرجع سابق، ص ٨٤.

(٢٠) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي...، مرجع سابق، ص ٣٩.

تنتهي الحكاية نهاية سعيدة، بزواج فاضل من الأميرة الصغرى ونيله الأمان بعدوته إلى والده الناجر لوجده قد طلق زوجته الشريرة.

إن ترتيب أحداث المونوجين، يأخذ مبدأ التسلسل الحدثي بحيث تسير الأحداث في خط مستقيم؛ فكل حدث يقضى إلى الآخر دون استرجاع حدثي أو تفرعات في الحدث الواحد(*).

أما مبدأ تكرار الفعل في الحدث الواحد ثلاث مرات فيتجلى في النموذج الخرافي في قيام حريف بفعل الصيد ثلاث مرات؛ التطوير في اليوم الأول، الغزلان في الثاني، والمها في الثالث، وفي اسير ثلاثة أيام (ثلاث مرات) حتى قابل الجنيات الثلاث، وفي رضاعه منهن وإفصاحه عما يريد ثلاث مرات.

والأمر نفسه يتكرر مع النموذج الشعبي. فمكائد عمة فاضل للتخلص منه تتكرر ثلاث مرات، (وضع السم في الطعام، وضع السحر في القميص، حيلة الخبز والخبز اليابسين)، كما يتكرر إخبار فاضل ثلاث مرات من قبل الخيول الإنسية، بهذه المكائد. ويتكرر إحراق فاضل لشجرة خضلة الخيول ثلاث مرات (حين عزم البطل اقتحام قصر الملك الجبار، وحين رغبته للمشاركة في المعركة، وحين إرادته الحصول على الظلي الرصنيح). ويتوافر المبدأ ذاته في لقاء الأميرة الصغرى للزمان ثلاث مرات على فاضل.

• الزمان والمكان:

لا يتوافر الدور المعهود للزمان والمكان في كلا النموذجين، من توليد للعلاقة النفسية بين شخصية البطل وبينهما؛ وتأكيد لعلاقة التأثر والتأثير التي من المفترض وجودها بين الطرفين. وعليه فإن الدور الذي يلعبه الزمان والمكان تجريبي فقط، أي أنه ينتهي بانتهاء الحدث فيهما.

• اللغة:

بما أن السرد في النموذجين قام على التوصليل للشفايح المباشر (راو ومستمع)، فقد جاءت اللغة سهلة واضحة، مشوية بكثير من اللهجة العامية العمانية، مما كفّل لنا، بوصفنا متلقين، الوقوف على ما يرمي إليه النموذجان من أهداف، ومن ثم التأكد من أصالتهما.

(ب) الوحدات الوظيفية:

يرى بروب - وفقاً لتحليله لمجموعة من الحكايات الخرافية - أن ثمة وحدات وظيفية ثابتة تتوافر في كل حكاية، وأنها تأتي بناء على ضرورة منطقية وفنية، كما أنها لا تقبل الانقسام، فهي مستقلة ولا تحل إحداها محل الأخرى، كما أن الوحدة الوظيفية الواحدة تتمثل في فعل من أفعال الشخص(*).

وغنى عن القول إن الحكايات الشعبية لا تتوافر فيها من الوحدات الوظيفية بكثرتها وتووعها ما يتوافر في الحكايات الخرافية.

ومن بين الوحدات الثابتة التي تملكت في النموذجين ما يلي:

• وحدة الخروج:

وتتمثل في النموذج الخرافي في خروج البطل لا إرادياً (بوضع حريف في الصندوق وإلقائه في الصحراء)، وفي النموذج الشعبي في خروجه إرادياً (نجاح مكائد زوجة الأب، ومن ثم هروب فاضل).

(*) لاحظ أن تفرع الحدث الواحد لا يتوافر

في الحكايتين، وإن كان هذا لا ينفي وجود مجموعة من العوائد الفرعية فيهما، كترقب البطل ارتباطاً مباشراً، منها على سبيل المثال في النموذج الخرافي؛ لجهرة زوجتي الملك للساحر لينلها على سبيل للتخلص من حريف، واصطحاب المرأة البذرية حريقاً إلى العالم ليندلها على مكان بلاد الجان، وفي النموذج الشعبي؛ حت زوجة الأب أخاها على الاستمرار في إهانة فاضل وليلته، وعمل فاضل مزارعاً في بستان الأمير، واستحمامه في بركة البستان، واكتشاف الأميرة الصغرى لحقيقة أمره، وإلقاء بذات الأسير الست الزمان على من يرغب في الزواج منه.



(٢١) راجع: نبيلة إبراهيم: فن النص...

مرجع سابق، ص ١٧، ١٨.

ويمثل هذه الوحدة نقطة انطلاق لبطل النموذجين ليبدأ سلسلة من المغامرات تتجاوز المعتاد، فينتقلان من حالة لأخرى أكثر نصجاً وثراءً. وعليه فإن هذه الوحدة تمثل رحلة البطل للحصول على ما يفقده كما بيّنا سابقاً.

• وحدة تحذير البطل:

فحريّف يتم تحذيره من قبل الجنية الأخيرة من التفريط في الأغصان حال دخوله ليلاً مملكة الجن. والخيل الإنسية تحذر فاضل من مكائد زوجة أبيه ومن ثم يسلم من شرها.

• وحدة إيذاء البطل ووقوعه ضحية:

فزوجنا الملك في النموذج الخرافي تلجأ إلى الساحر من أجل التخلص من حريف، كما يلجأ أخواه إلى تهديد بالقتل على يد الملك، حال إغفائه في الإتيان بالرمان المطلوب، وبذا يندفع حريف، ويضطر إلى الرحيل إلى بلاد الجان، ويمثل هذا الخداع انتصاراً مؤقتاً للأعداء، يقابله الانتصار الكامل للبطل في نهاية الحكاية، متمثلاً في عودته ظافراً بالمطلوب ورجوعه إلى أبيه الملك، مستعيداً مجده القديم.

ويمثل إيذاء البطل في النموذج الشعبي في نجاح مكائد زوجة الأب في إزاحة فاضل، ومن ثم إجباره على الهروب، مما يعد انتصاراً مؤقتاً، يقابله الانتصار الكامل للبطل في نجاحه في تحقيق ذاته فارساً، وزواجه من الأميرة الصغرى وعودته إلى بيت أبيه واستعواذه على ما أفقده من أمان.

مما تقدّم يتأكد وجود بنية نقيضية في الحكاية. فسواء أكان خروج البطل نتيجة لتهديد كما هي الحال مع حريف، أو نتيجة لنقص كما هي الحال مع فاضل، فلا بد أن تنتهي الحكاية بزوال التهديد وانتفاء النقص، تعقبهما عودة البطل.

• وحدة الغتار البطل إلى شيء ما:

فحريف يفتقر إلى الحياة ومن ثم كان رحيله بحثاً عن الحل (الرمان الباكي والصاحك) في العالم اللامرئي (عالم الجن) حتى يلجأ من الموت. وفاضل يرحل إلى بلدة بعيدة، بحثاً عن الأمان الذي يفقده في بيت أبيه.

ويلزم التلويح إلى أن ثمة وحدات تمثلت في النموذج الخرافي ولم تتمثل في النموذج الشعبي وهي:

• القوى المعارضة تبحث عن معلومات عن البطل وتستقبلها:

ويمثل ذلك في ذهاب زوجتي الملك إلى الساحر لإيجاد وسيلة للتخلص من حريف، فيعدهما بمعلومات عن سماته التي بيّناها سابقاً.

• البطل يخالف المحذور:

فحريف حال انشغاله بجمع الرمان في مملكة الجان، يلقى بأغصان الشجرة (الأداة السحرية)، فيمسك به الجان.

وأخيراً تجدر الإشارة إلى وجود إطار لنموذجي الحكاية، يتمثل في بدايتها ونهايتها، ولا يعد ضمن الوحدات الوظيفية.

وتتمثل البداية في موقف استهلاكي أو افتتاحية لها أهميتها؛ إذ تقوم في النموذج الخرافي بتقديم الأسرة (الملك وزوجاته الثلاث)، فضلاً عن تقديم سمات البطل (الوليد الذي





نصفه ذهب ونصفه فضة) ومكانته (ابن ملك). كما تحتوي الافتتاحية على مفردات لها علاقة بالمشاورات الشعبية العمانية (الأرز والتمر وبعدان من المأكولات الشعبية، والذهب والفضة وهما زينة النساء والرجال، فضلاً عن كونهما ضمن الصناعات الحرفية العمانية). كما تشير الافتتاحية إلى السلوك المفترض أن يتبججه الملك؛ تفقد أحوال الرعية دون حواجز.

وفي نموذج الحكاية الشعبية، تظهر الافتتاحية أفراد الأسرة (الأب للتاجر، والزوجة، والغيل الإنسية)، فضلاً عن اسم البطل (فاضل) ووضع (بتمه).

وجدير بالذكر أن الافتتاحيتين السابقتين تعكسان حالة التوازن للأحداث في بداية الحكايتين، يقبها حالة اللاتوازن التي تبدأ بخروج البطل.

وتنتهي الحكايتان نهاية سعيدة يلخصها النموذج الخرافي في عبارة ختامية: ودعاش الجميع في سرور وحجور وأقاموا السهرات والحفلات ووزعوا الهدايا، ويبلورها النموذج الشعبي في موقف ختامي يتضمن انتصار البطل على خصومه، ومن ثم انتصار الخير على الشر، مما يمنحنا شعوراً بالرضا - بوصفاً مثليتين - من منطلق أن البطل في النموذجين - باعتباره معادلاً موضوعياً للإنسان - يتغفر بالانتصار وينعم بالأمان ويهدأ بالسعادة، بمد سلسلة طويلة من المعاناة والألم.

وغنى عن البيان أنه ليس ثمة صيغة ثابتة لافتتاحيات الحكايات ونهاياتها؛ إذ تختلف باختلاف الشعوب. ومن أمثلة الافتتاحيات: (صلوا على النبي - كان يا ما كان في قديم الزمان - كان يا ما كان في سالف العصر والأوان). ومن أمثلة النهايات: (وعاشوا في ثبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات).

ثانياً: الدراسة من حيث المحتوى:

لما كانت الحكايات صورة مركبة ومغلقة بمصامين عميقة، فقد تعين الوقوف على مجموعة من الرموز الموظفة في النموذجين، إذ إن التعبير الأدبي الشعبي لا يعكس الواقع على نحو مباشر، بل ينحرف انحرافاً شديداً عن هذا الواقع. ويتم هذا من خلال حركة اللغة في مستوياتها الإبداعية، وحركة الأحداث، وحركة الشخص، وهذا هو سر السحر في الإبداع الشعبي، (٢٢).

وثمة قاسم مشترك في النموذجين، يكمل في توظيف رموز بعينها، هي:

• رمزية العدد «ثلاثة»:

وقد تلبور توظيف هذا العدد في تكرار الفعل ثلاث مرات سواء من قبل البطل أو الشخصيات الأخرى على نحو ما أسلفنا، بغية إعطاء التجربة سحرها واكتمالها؛ فالعدد واحد يدل على البداية وعدم التطور، والعدد اثنان يدل على الازدواجية والتضاد ولا يدل على النهاية والاكتمال، ومن ثم كان تكرار التجربة ثلاث مرات ضرورياً؛ لأن المرة الثالثة هي الحاسمة على نحو ما يذهب إليه التعبير الشعبي «الثلاثة ثابتة» (٢٣).

• رمزية العدد «سبعة»:

وقد تجلت في النموذج الخرافي في المهلة «أسبوع» الممنوحة لحريف لإحضار الرمان، وفي النموذج الشعبي في أن بذات الأمير سبع، وفي النموذجين في كون الشخصيات المؤثرة

(٢٢) نبيلة إبراهيم: خصوصيات الإبداع، مرجع سابق، ص ٧٢-٧٣.

(٢٣) راجع: نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي... مرجع سابق، ص ٣٩-٤٠.

(٢٤) شاكر عبدالمحميد: **الحلم والرمز والأسطورة**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ١٣٧.

(*) في الميثولوجيات القديمة، خلق العالم في سبعة أيام، وفي الأديان السامرية، خلق الله السماوات والأرض في ستة أيام ثم استوى على الأرض في اليوم السابع، والسماوات سبعة والأرض سبعة والأفلاك سبعة، وأيام الأسبوع سبعة والحدوب سبعة، وفي بعض التقاليد الشعبية يلعب الطفل حمامه الأول في اليوم السابع لميلاده (السبورج). لمزيد من التفاصيل راجع: ثناء أنس الوجود: **رمز الماء في الأدب الجاهلي**، ط١، القاهرة، مكتبة الشبابة، (دت)، ص ٥٩، ٣٣، ٦٠.

كما أن حالات القمر سبع، والأقمار الأساسية سبعة، والسلم الموسيقي سباحي، وقراءات القرآن الكريم سبع، ومرحلتان للتصوف سبع، ومقاماته سبعة، لمزيد من التفاصيل، راجع: شاكر عبدالمحميد: **مرجع سابق**، ص ١٢٦-١٢٧.

(٢٥) راجع: محمد عجيبة: **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية - دلائلها**، ط١، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٤م، ص ٢٤٥.

(٢٦) غراء مهنا: **مرجع سابق**، ص ٣٢.

(٢٧) جيلبير دوران: **الأنثروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها**، ترجمة مصباح الصمد، ط١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١١هـ - ١٩٩١م، ص ٥٣.

في مصير البطل سبع. ذلك أن العدد «سبعة» هو «رمز الاحتمال والدائرة المكتملة والإنجاز والمبادرة والتطهر والحكمة» وهو أيضاً رمز للحركة عبر الزمان والمكان، وصولاً إلى المطلق والكلّي، إلى الأمن والاستقرار والراحة وحسن السال، (٢٤).

فلا غرو إذن أن يتم توظيف هذا العدد في النموذجين، فالعدد (سبعة) (*) من الأعداد التي يُعتد بها لدى شعوب كثيرة، مثل البابليين، واليهود، والعرب؛ نظراً لمرجعيتها الأسطورية والعقائدية والكونية والشعبية.

وحيث إن للعدد سبعة يشير إلى دورة الحياة وحالة التكامل فيها من أجل العودة إلى البداية أو الميلاد، فإنه لم يكن في مقدور حريف إنجاز المهمة والإفلات من الموت إلا بتمام الأسبوع، كما لم يكن بوسع فاضل البدء في حياة جديدة إلا بزواجه من الأميرة السابعة، كما لم يكن لهما تحقيق الذات إلا من خلال تأثير الشخصيات السبعة في مصيرهما.

• رمزية الحصان:

وتدخل في نطاق الرمزية الحيوانية التي تستند إلى الرمزية الأنثروبولوجية المشتركة بين عالمي الإنسان والحيوان، لما بينهما من تشاكل وتماثل وتشابه، ومن ثم ارتبطت هذه الرمزية بمستويات كثيرة في حياة البشر، وبأبعاد عقائدية ونفسية واجتماعية (٢٥).

والحصان في الحكايات يرمز إلى الوقت، فهو يوفر الانتقال السريع أو السحري (٢٦). استناداً إلى ارتباط رمزية الحصان بالحسابات الطبيعية للزمن؛ وهي حسابات مستمدة من العلاقة القائمة بين حركة الشمس والقمر وسرعة حركة الحصان (٢٧). وعليه، فإن توظيف الحصان في النموذجين له بُعد النفسي والاجتماعي، لما ينطوي عليه من تعويض لدواهي النفس في قدرات الإنسان الذي يحلم دوماً بما هو خارق ومتطور. فالبطل في النموذجين - باعتبارهما معادلاً موضوعياً للإنسان - حقق ما حققه بواسطة الحصان. فحريف يصبح فارساً بواسطة الجواد الذي منحته إياه أمه البدوية. وبواسطة الجواد الذي أعطته له ملكة الجن، يتسنى له العودة السريعة إلى مملكة الجن لاستشارتها. ولولا الخيل الإنسانية، لَمَّا اجتاز فاضل الصحراء وأنجز ما أنجز.

• رمزية الأداة السحرية:

تم توظيفها في النموذجين بدلتين مختلفتين؛ ففي النموذج الخرافي وظفت أغصان الشجرة، بهدف إبراز طبيعة حريف من حيث تصميمه على الحصول على المطلوب، ومن ثم قطع المسافات ورمح من الجنيات بغية الحصول على هذه الأغصان التي لولاها لما اخترق مملكة الجان وأحضر الرمان، وبالتالي حقق لذاته الحياة الكاملة. وفي النموذج الشعبي، وظفت الشعرة بهدف إكساب البطل المعرفة؛ فبحرقها تمكن من استدعاء الخيل ومن ثم عرف كيف يقتل الملك، وكيف يصبح فارساً في المعركة، وكيف يحصل على الصعب؛ (الطبي الرضيع).

• رمزية الرمان:

وقد تم توظيفها في النموذجين، لا بوصف الرمان فاكهة شعبية في المجتمع المعاني فحسب، بل لتحقيق مغزى أعمق. فحريف في النموذج الخرافي، بحصوله على الرمان الباكي والضحاح من مملكة الجن، يستحوذ على الحياة كاملة بشقيها (الحزن والفرح). وهو

في هذا - باعتباره معادلاً موضوعياً للإنسان - يعود بنا، بمرجعية ما، إلى أسطورة الخلق، حيث جنة الخلد، فلولاً اختراق المحظور من قبل آدم وحواء بالأكل من الشجرة، لكان لهما الخلود. واستناداً إلى أن الحكاية الخرافية تعد ضمن بقايا الأساطير والمعتقدات الدينية، فإن الموقف ذاته يطبق على حريف؛ إذ لولا حصوله على الرمان من عالم اللاواقع (مملكة الجن) لكان مصيره الهلاك. ورمادوه (فاصل) في النموذج الشعبي، تلقى عليه الأميرة الصغرى الزمانة ثلاث مرات لتعريف الآخرين بمن تريده زوجاً لها. وهو متيقفة، التعرف بالفاكهة معروفة في الأساطير والسير الشعبية^(٢٨).

• رمزية الشر:

الشخصيات السائفة في النموذجين هي منبع الشر (زوجنا الملك في النموذج الخرافي وزوجة الأب في النموذج الشعبي)، مما يظهر أن الشر جزء من الثقافة الشعبية، التي يبرز أديها غلبة المرأة، رغم ضعفها، نظراً لدهائها ومكرها. فلا غرو أن يخدع الملك - فسي النموذج الخرافي - من قبل زوجته، إذ لا يعلم شيئاً عن ولده (حريف)، وأن يخدع الأب التاجر - في النموذج الشعبي - من جانب زوجته، فيخسر ابنه (فاصل) يهرجه.

ولشر دور إيجابي في النموذجين، إذ به استكمل البطلان أوجه القصور، وكان مثيراً لبُلبُغ الأفضل.

• رمزية النهاية السعيدة:

تعكس النهاية السعيدة في النموذج الخرافي، غرضاً نفسياً، متمثلاً في رغبة الشعب في صورة البطل المثالي، التي تحقق له (أي الشعب) آماله وأحلامه، وفي تمثيانه أن يتحول كل فرد فيه إلى نموذج يحاكي هذه الصورة، بكل ما فيها من حياة كاملة وسلوك إيجابي، يعكس تفاؤل البطل وقدرته في تخطي الشدور والآلام. ولا يرجع ذلك لاعتقاد الشعب أن هذه الصورة المثالية يستحيل تحقيقها إلا في الخيال، بل لإيمانه بأنها الصورة الأصلية للحياة^(٢٩)، بمعنى أنها الصورة التي ينبغي أن تكون عليها الحياة.

وفي النموذج الشعبي، نعبّر للنهاية السعيدة عن سرخة داخلية من أجل التفوق والقدرة على تغيير المصير، فنعلاً عن ترسيخ للقيم الإنسانية حيث غلبة الخير على الشر، مما يؤدي إلى توازن الإنسان مع ذاته ومع الآخرين، ومن ثم استعادة ثقته في الحياة.

وثمة رمزية أخيرة، تمثلت في النموذج الخرافي فحصب، وهي رمزية الصندوق الذي وضع فيه البطل، وهي رمزية لها مرجعية أسطورية وعقائدية^(٣٠)، تكشف عن الجوانب اللاشعورية في الإنسان، ورغبته في ميلاد جديد، استناداً إلى أن الصندوق رمز للرحم^(٣١)، وهو ما تحقق لحريف، مما يؤكد أن نكل رمز في الحكاية الخرافية، له مغزى في حد ذاته، وهو يسهم مع الرموز الأخرى في إبراز المغزى النفسي الكبير للحكاية^(٣٢).

الخاصة:

بعد دراسة شكل ومحتوى النموذجين: الخرافي والشعبي، اعتماداً على منهج التحليل البنائي، تم التوصل إلى مجموعة من النتائج، نوجز أهمها فيما يلي:

* إن البطل في النموذج الخرافي، ينحدر من أصل نبيل، ويتم اسمه عن سمات بطولية وسوكية، ويمتلك قدرات خارقة، إلا أنه يعتمد على القوى الخارجية في مواجهة الأخطار

(٢٨) فمثلاً في ملحمة الأديسا لهوميرس تعرفت زوجة أوديسوس (أرايس) عليه بواسطة اللطافحات حين عاد متذكراً. كما تعرفت اليمامة على أخيها للهرس باللطافحات في سيرة الزير سالم. راجع: شوقي عبدالحكيم: الزير سالم أبو ليلى المهلهل، ط١، بيسروت، دار ابن خلدون، ١٩٨٢م، ص ص ١٢٣-١٢٤.

(٢٩) راجع: عبدالمعتمد بونس: مرجع سابق، ص ١١٦.

(٣٠) راجع: نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي، مرجع سابق، ص ١٣٢.

(٣١) في أسطورة أورزيوس - مثلاً - وضع الملك إيزيس في قفس وألقي في النيل. راجع: سمبول هنري هوبك: مختلف المخيلة البشرية: بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، ط١، الألفسفة، دار السوار للنشر والتوزيع، ١٩٨٣م، ص ٥٥. كما وضع سيدنا موسى عليه السلام في التابوت وألقي في اليم. راجع: سورة القصص، آية ٧.

(٣٢) راجع: شاكور عبدالحمد: مرجع سابق، ص ١١١.

(٣٣) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي، مرجع سابق، ص ٢١١.

التي تهدده . وعلى النقيض ، فإن البطل فى النموذج الشعبى ، إنسان عادى ، يلم اسمه عن سجايا أخلاقية وصفات جمدية ، ويعمل فكره فى مجابهة الأخطار ، فضلاً عن الاستعانة بالقوى الخارجية .

* إن شخصية البطل الخرافى تنمو خارجياً ، بينما تنمو شخصية البطل الشعبى داخلياً . أما بنية الشخصيات فى النموذجين فقد وردت بشكل تجريدى ، إما لإبراز الجانب البطولى لدى البطل ، أو لتمثيل أنماط اجتماعية .

* إن رحيل البطل لا إرادياً فى النموذج الخرافى ، وإرادياً فى النموذج الشعبى ، يمثل النقطة الفعلية لبداية الأحداث التى تتخذ بنية قائمة على الإضافة والتكرار .

* إن الزمان والمكان قد أتيا بدور تجريبي ، وإن بساطة اللغة كانت أداة فعالة لتحقيق الأهداف المصنعة فى النموذجين .

* إن ثمة وحدات وظيفية ثابتة فى النموذجين هى : خروج البطل ، تحذيره ، إيذاؤه ، وقوعه ضحية ، إغتياله إلى شىء ما . فى حين أن وحدتى القوى المعارضة تبحث عن معلومات عن البطل وتستقبلها ، ومخالفة البطل للمحظور ، اقتصرنا على النموذج الخرافى .

* إن هناك اختلاف فى مفاد الافتتاحية فى النموذجين ، وإن كانت تعكس حالة التوازن الحداثى فيهما .

* إنه قد تم توظيف رموز بعينها فى النموذجين بدلالات مختلفة . فرمزية العدد ثلاثة تنطوى على دلالة اكتمال التجربة ، كما تنطوى رمزية العدد سبعة على العودة إلى البداية أو الميلاد الجديد لبطلى النموذجين . ولرمزية الحصان بعد نفسى واجتماعى ، بما تكسبه من تعويض لنواحي القصر والقصور لدى البطلين ، باعتبارهما معادلاً موضوعياً للإنسان . وتبين رمزية الأداة السحرية فى النموذج الخرافى طبيعة البطل ، كما تحقق الجانب المعرفى لدى بطل النموذج الشعبى .

* إن ثمة مرجعية عقائدية فى النموذج الخرافى وراء توظيف رمزية الزمان ، وأخرى أسطورية وشعبية لتوظيف الرمزية ذاتها فى النموذج الشعبى .

* إن فعل الشر الدافع من الشخصيات النسائية له رمزية بنطوى توظيفها على دور مزدوج : سلبى وإيجابى . كما تنطوى رمزية النهاية السعيدة فى النموذج الخرافى على الرغبة الدائمة فى البطولة النموذجية ، وعلى ما يحتمل الإنسان من صرخة تعلن قدرته على تغيير مصيره فى النموذج الشعبى .

* وختاماً ، فإن رمزية الصندوق قد تم توظيفها فى النموذج الخرافى فحسب ، للكشف عن الجانب اللاشعورى فى الإنسان ، من حيث رغبته فى ميلاد جديد يتمس بالكمال .



الشفافية والكتابة الإثنوجرافية

دراسة في اللفظ والمعنى

د. السيد حامد

الإثنوجرافية بالضرورة الواقعية الإثنوجرافية، محققة بذلك التمثيل بالفعل، أى تمثيل للمجربات الثقافية والاجتماعية فى مجتمع البحث. وعلى ذلك تكون محققة الصدق الموضوعى العلمى. ورغم ذلك، فإن هذا كله يتوقف على التزام الباحث الأنثروبولوجى بقواعد البحث، وبخاصة ضرورة اندماجه اندماجاً واعياً فى المجتمع، وبوجه خاص بلغته، إذا كان أجنبياً. وقد يقال إن ذاتية الباحث قد تتدخل فى اختيار موضوع البحث، والمشكلات التى يعالجها والهدف من البحث. ولا يمكن على الإطلاق إنكار هذا التدخل. ومع ذلك، لا تأثير لذلك على تحقيق الواقعية الإثنوجرافية والصدق الموضوعى، ما دام الباحث يلتزم بقواعد البحث الأنثروبولوجى الميدانى. وهذا هو الهدف الذى تسعى إلى تأكيده هذه الدراسة. فما الذى يفعله الباحث الأنثروبولوجى أثناء إجرائه البحث الميدانى لى يحقق هذا الهدف؟

- ١ -

يلاحظ الباحث ملاحظة مباشرة الأفعال التى تمارس بالفعل فى مختلف نواحي النشاط الاجتماعى، ليعى طبيعة هذا النشاط وما يفرض من علاقات بين الأفراد، وأدوارهم الاجتماعية مجزاً عن شخصياتهم، وكذلك ما يصاحب هذا

من المعروف أن اللفظ إما أن يكون ملطوقاً فى تعبير شفاهى، أو مدوناً فى نص؛ سواء كان من ألفاظ اللغة العامية أم اللغة الفصحى، ومن المعروف كذلك أن لكل من الشفاهية والكتابة خصائص. ومن الطبيعى ومن المنطقى، أن يكون ما يهمنى فى الدرجة الأولى بوصفى أنثروبولوجياً، وعلاقة الشفاهية بالبحث الأنثروبولوجى، ما دام البحث الأنثروبولوجى يعتمد أساساً على الشفاهية، وأقصد شفاهية المعلومات، أى المادة الإثنوجرافية التى يجمعها الباحث الأنثروبولوجى أثناء إجراء البحث الميدانى فى مجتمع البحث. إذ إن هذه المادة هى الكلام الشفاهى، كلام الأفراد أو لهجتهم الخاصة التى يمتلكونها. وتأتى فى الدرجة الثانية الكتابة، وهى تقرير البحث، فالإثنوجرافيا بالمفهوم الحديث هى أولاً؛ عملية (بمعنى البحث الميدانى لجمع المعلومات، أى المادة الإثنوجرافية) وثانياً؛ كتابة (بمعنى التقرير الذى يكتبه الباحث الأنثروبولوجى). ومن ثم، فالمعلاقة على هذا النحو وثيقة بالتأكيد بين الكلام الشفاهى والكتابة الأنثروبولوجية، أى بين اللغة المامية وهذه الكتابة. فاللغة العامية لها خصائص؛ أهمها وضوح المعانى والدلالات لالتصاقها بالحياة الاجتماعية الواقعية الفعلية. فالمعلاقة وثيقة للغاية بين ألفاظ اللغة العامية ومعانيها ودلالاتها، وبناء على ذلك، تتضمن الكتابة

تكون خفية كاملة خلف الظاهر من السلوك. يضاف إلى ذلك، أن التاريخ الشعبي، يكشف للباحث أسباب التقبل أو الرفض أو التعديل لعناصر ثقافية جديدة وإفاده على المجتمع. يضاف إلى ذلك أيضاً أن الحديث باللغة العامية عن أحداث ذكريات ماضية يصاحبه سياق انفعالي له دلالاته ومعانيه، ومن المؤكد يفيد في التعرف على أفكار ومغزى مهمة، فضلاً عن الكشف عن رؤية الأفراد، وتقويمهم لتلك الوقائع الماضية، والأحداث والأوضاع القائمة حالياً سياسية وإدارية وغيرها. وبالطبع إذا كان الباحث ينتمي إلى المجتمع، يكون على دراية باللغة العامية، وربما تكون لديه معرفة شبه كاملة بثقافته، ومشكلاته، وقضاياه، وذلك على العكس من الباحث الأجنبي الذي يفرض عليه الاندماج الواعي التام في المجتمع وثقافته بطرق محددة ومعروفة في قواعد البحث الميداني.

واضح إذن، من كل ما سبق، أن المادة الإثنوجرافية التي تتوافر للباحث الأنثروبولوجي عن طريق البحث الميداني هي مادة شفاهية بحثة مستخلصة من اللغة العامية. ومن الواضح، وهو أمر مهم، أنها لا تتفصل على الإطلاق عن الحياة الاجتماعية والنشاط الاجتماعي المتعدد والمتنوع اللوحي في المجتمع، وأنها وثيقة الصلة بها. وما دام الأمر كذلك، فإن مضامين هذه الأنشطة متمثلة في أذهان الأفراد وإبصارها، باعتبارها شيئاً أو نماذج معرفية إلى جانب غيرها من الصيغ المعرفية، خاصة أن سياق كل موقف من المواقف الاجتماعية التي يشارك فيها الأفراد معروف لديهم دون غيرهم من الجماعات الأخرى. إذ إن النشاط الذي يمارس متعارف عليه، فضلاً عن أن اللغة العامية ملك الجماعة الشعبية دون غيرها من الجماعات. وحتى ولو فرض أن هناك مجازاً أو ترانفاً، فإن الأفراد على دراية تامة بالمعاني والدلالات المقصودة. وهكذا تتوافر للباحث الخصوصيات الثقافية المميزة لهذه الجماعة. والدليل الواضح الذي يؤكد ذلك ببساطة أن اللغة العامية تشمل عادة كلمات وتعابير لها معانٍ ودلالات معينة لا يعرفها إلا أصحابها أفراد الجماعة الشعبية، وذلك نتيجة للمجاز الذي عادة يلجأون إليه وكذلك الفكاهة. وتعني بعض هذه الكلمات والتعابير ضمنية، لا صريحة، الاستهزاء أو السب، أو الدونية في المكانة الاجتماعية، أو حادثة قديمة تشكلت على أساسها علاقات اجتماعية، أو ما شابه ذلك. ومن المؤكد، أن الكشف عن هذه المعاني والدلالات يشير غضب أفراد (أو جماعة) تلتصق بهم تلك الكلمات والتعابير، الأمر الذي يؤدي إلى توتر علاقات الباحث بأولئك الأفراد أو تلك

كله من الحركات الجسمية أو الإشارات التي تصفي على الكلام الشفاهي مزيداً من الإساءة للمعاني والدلالات المقصودة. هكذا يتوفر للباحث وصف دقيق للأفعال التي يمارسها الأفراد، وكذلك وصف لمعانيهم الشخصية القائمة فيما بينهم، فضلاً عن إتاحة الفرصة له للتعرف على ما تتضمنه هذه الأفعال والعلاقات من عناصر غامضة غير معروفة له، فتتاح له الفرصة للاستفسار عنها ومعرفتها. إلى جانب ذلك يتاح له سماع الأحاديث التي تدور بين المشاركين في النشاط. إذ إن النشاط عملي، وهذه العملية بطبيعتها كلام، أي لغة رئيسية أولية، باعتبارها لغة عامية، توفر المضامين الموضوعية، أي المعاني والأفكار الحقيقية دون مجاز أو ترانف، مجربة بصدق عن السياق العاطفي وعن سياق الموقف. وزيادة على ذلك، فهي تعبر عن قوة المشاعر والعواطف عن طريق الأصوات. هكذا، تتضح مدى أهمية الملاحظة المباشرة والمشاركة، وتدعيمها، بكل تأكيد، الأشرطة والتسجيلات. إذ إنها تتضمن الكلام الشفاهي الذي دار بين الأفراد، بحيث يتيح للباحث أن يرجع إليها، عندما يريد التعرف على المزيد من المعاني والأفكار التي من المحتمل ألا يكون قد ألفت إليها، أو للتأكد من معلومات معينة بالذات.

ومن الطبيعي أن الإقامة في مجتمع البحث لفترة طويلة تتبع للباحث الأنثروبولوجي أن يجرى مقابلات متعمقة مع جماعات من الأفراد، وهذا أسلوب يعتمد عليه في المحل الأول الباحث الذي يتناول قضية تتعلق بالمجتمع القروي أو المدينة. تتناول هذه المقابلات المتعمقة عناصر ثقافية وجوانب البناء والتنظيم الاجتماعيين، فضلاً عن رؤيتهم للعالم والمجتمع والإنسان، وما يحدث في مجتمعهم من تغيرات، وكذلك علاقاتهم الخارجية بالمجتمع القروي الكبير (مصر مثلاً) على أساس أن مجتمعهم مجتمع جزئي منه. ويتبين للباحث أثناء المباحثات أن المتحدثين يذكرون أحداثاً وقعت في الماضي. وفي الغالب، تذكر هذه الأحداث عندما يريد المتحدثون إيضاح أصول الأوضاع القائمة بالفعل، مثال ذلك، نزاع بين جماعة وأخرى، أو المصاهرة التي تمت بين جماعتين وتوابعها الاجتماعية، أو كيفية انتقال السلطة والدفوذ وانحصارهما في جماعة قرابية معينة. هذا التاريخ الحي أو الشعبي الموجود دائماً في الأذهان له أهمية بالغة للأفراد؛ لأنه يوضح في الاعتبار عند سلوكهم تجاه بعضهم البعض، كما أن له أهمية للباحث؛ لأنه يعطي التفسير لتلك الموجودات الاجتماعية، بما تتضمن من الأفكار والمعاني، التي كثيراً ما

الجماعة، إذ لم يعرف كل هذا. ومما لاشك فيه أن بحثه الميداني سيأثر بهذا الأمر. لذلك تفرض أخلاقيات البحث الميداني على الباحث تجاهل هذه الكلمات والتعبيرات وعدم الإشارة إليها على الإطلاق أثناء بحثه، وكذلك ضرورة عدم ذكرها في التقرير على الإطلاق. وقد حرصت بالفعل أن تخلو منها تماماً تقارير بحثي التي أجريتها.

إن الأمر المهم الذي يجب للتأكيد عليه، والذي دفعني إلى الإشارة إلى مثل تلك الكلمات والتعبيرات، هو أهميتها البالغة للبحث الأنثروبولوجي، إذ إن معانيها ودلالاتها نتيج للباحث التعرف على جوانب مهمة من البناء الاجتماعي لمجتمع البحث، فضلاً عن عناصر ثقافية معينة. وزيادة على ذلك، فإن من المعروف أن أفراد الجماعة الشعبية أصحاب اللهجة أو اللغة العامية يارعون في استخدام المجاز والفكاهة تعبيراً عن معانٍ ودلالات معينة، وخاصة في حالة عدم الرغبة في التعبير عنها صراحة. والمثال على ذلك كل ما يتعلق بالحياة السياسية كاللكنة المصرية التي تكون دلالات بعضها مثلاً عن طبيعة فترة معينة، وبالطبع، يبين إذن بكل جلاء مدى أهمية الشفاهية، وإلى أي مدى يمكن للباحث المحلي الوطني لالتصاقه بالثقافة الشعبية الشفاهية أن يحقق الواقعية الإثنوجرافية، وبالتالي الصدق الموضوعي والمثالي.

واستناداً إلى ما سبق، فمن السهل إذن على الباحث أن يحقق النظرة الداخلية emic view (التي تعني الالتزام بالكشف عما في أذهان الأفراد من معانٍ وأفكار فقط). وإن كل المعاني والمبادئ والأفكار التي يوفرها البحث الميداني ناتجة عن العلاقة الوثيقة القائمة بين ألفاظ اللغة العامية، ومعانيها، ودلالاتها. وإن هذا كله يرجع إلى طبيعة العلاقة بين اللفظ العامي والمعنى، تلك الطبيعة الناجمة عن خصائص اللغة العامية. والدليل على ذلك الأمثال الشعبية والأدب الشعبي بوجه عام. وبناء على ذلك، فإن إمكانية أن تكون الكتابة الإثنوجرافية علمية أمر من المؤكد غير مشكوك فيه على الإطلاق، ما دام الباحث الإثنوجرافي غير ملزم وغير خاضع لأي عنصر من عناصر الذاتية، بغض النظر عن الانتماء إلى مجتمع البحث.

- ٢ -

الأمثال الشعبية مثال للإبداع الشعبي الشفاهي، ويتصل هذا الإبداع بجلاء في أنه يختزل الخبرة في نص لغوي عامي هو المثال، تلك الخبرة التي اكتسبت خلال الزمن من مواقف

التفاعل الاجتماعي المتعاقبة المتكرر. والحكمة فيه مختصرة، ويتميز بقدرة على التعبير الدقيق، وإنه لذلك يعمل في حدود السياق، ويحيل المعنى إلى هذا السياق، لذلك يكون المعنى والدلالة واضحين في الغالب لالتصاقهما بالحياة الاجتماعية الواقعية الفعلية. في حين يرتبط التعبير ارتباطاً وثيقاً باللغة في الكتابة. إذ إن الكتابة تركز على المعنى في اللغة نفسها، على عكس الأمثال والأداء الشفاهي بوجه عام. وما دامت الأمثال ملتصقة بالحياة الفعلية الاجتماعية، فإن المثال يذكر دائماً في سياق الموقف الشامل. وإذا كان تكرار موقف السياق وموقف التفاعل الاجتماعي يساعدان على استمرار المثال، فإن خصاله تؤكد الاستمرار وتدعمه.

فالنص (أي المثال) بسيط التركيب، ألفاظه من مفردات اللغة العامية، وكثيراً ما يتضمن الفكاهة التي تدعم حفظه لتثير المثال، فيزيد المعنى والدلالة وضوحاً، فضلاً عن الرمزية، حيث يكون بعض الأمثال في صورة رمزية. وإذا كانت الأمثال التالية تكن خاصية الفكاهة، فهي في الوقت ذاته تعكس اللهجة المحلية.

١- «مَكْسَّةٌ وَتَقُولُ لِلسَّابِقِ تَكَلُّ الْخُلَعَالِ»، (مثل ريفي ومعداه ظاهر).

٢- «مَا تَكْدُشْ مِنَ الْجَحْشِ الضَّعِيفِ إِلَّا الذَّرَاتِ الْأَوَى»، (مثل ريفي ومعداه ظاهر).

٣- «وَكَلَّ الْفَلَّاحُ سَتَيْنِ تَفْلَاحٍ، تَضْرِبُهُ عَلاَهُ يَنْزِلُهُ جَلُوبِينَ»، (مثل فلاحى، والمقصود أن امره لا يخرج عن سجيته وما تعود عليه). كالمثل «يَمُوتُ الزَّمَارُ وَصَوَابُهُ يَبْتَلَعُ».

٤- «تَامَ فِي أَمِيهِ، وَخَايِفَ مِنَ الْمَطَرِ»، (يخسرِب للأحمق الذي يهتم باتقاء صغير الأمور، وهو واقع في الكبير منها).

هكذا فمن الطبيعي إذن أن يكون المثال معبراً عن المعنى بكل وضوح؛ لأنه ملتصق ووثيق الصلة به.

والإبداع خاصية أساسية للمثال الشعبي إن لم يكن من أهم خصائصه. لهذا لا نفتقده الذكره. مثال ذلك «العرس زَوْجَةٌ وَالْعُرْسَةُ شَفْدَعَةٌ» (أي قبيحة جداً) و«إِلَى مَا يَسْتَحَى، يَفْعَلُ مَا يَشْتَهَى»، «جَوَّزُوا مِشْكَاحَ لَرِيْمَةَ، مَا عَلَى الْاِتْنَيْنِ إِيْمَةً».

فالأمثال ثقافة شفاهية، تعبر عن الفكر وصورته اللفظية للدرجة. ومن الطبيعي أن تكون بعض الأمثال برهانا

٩ - «أخذ ابن عمي واتغطى بكمي».

١٠ - «ار القريب ولا جنة الغريب».

وفي الواقع، هناك الكثير من الأمثال الخاصة بالأقارب، وكما هو واضح، فهي مثال لاختلاف سياق المراقب الاجتماعية. وإذا كان بعضها يحرص على التماسك والتضامن للجماعة القربانية، رغم التناقض الظاهر في غيرها من الأمثال، فإن الدلالة الخفية وراء هذه الأمثال هي في الواقع تؤكد على الحفاظ على العلاقات القربانية، وبخاصة القربة منها. ويحمل ذلك، بوجه خاص، في مجال الملكية والزواج والمعاملات الاقتصادية، باعتبارها نظاماً اجتماعية تكمن فيها أسباب متعبد العلاقات بين الأشخاص؛ لأن الربح والمزيد منه هو الهدف والغاية. هكذا، كما ذكر فيما سبق، تعكس هذه الأمثال الواقعية الاجتماعية والتعميل بكل وضوح ودقة. ويحمل هذا كله كذلك في فئة الأمثال التي تتخذ الجسد موضوعاً، والتي تعتبر فئة أخرى من فئات الأمثال الشعبية المصرية.

هذه الأمثال هي جزء من ثقافة الجسد، باعتبارها نسقاً رمزياً. إذ إن كل مجتمع يتخذ الجسد وأعضائه موضوعاً للرمزية الاجتماعية، دلالاتها ومعانيها منسجمة به، محيرة بصراحة أو ضمنية عن أوضاع اجتماعية وعناصر ثقافية، بحيث تكون هذه الثقافة تعبيراً عن البناء الاجتماعي وتنظيمه الاجتماعي. وزيادة على ذلك، فإن تاريخ الفكر الاجتماعي، بل الفلسفي، يكشف عن أن الجسد قد اتخذ رمزاً للمازات الاجتماعي بين الشعوب، اعتماداً على اعتبارات سلبية، بحتة، كان لها تأثير على العلاقات بين الشعوب.

فالجسد لا يفصل عن الحياة الاجتماعية؛ فالعين مثلاً في الثقافة الشعبية تقترب بالجسد، وفي اللغة الفصحى ترتبط بالعقل والتفكير والبصيرة والرؤية. في حين ترتبط الأذن في الثقافة الشعبية بالهزيمة والتجسس، أما في اللغة الفصحى فهي تقترب بالنصح والسلطة أو اللطافة. وهناك التصورات التي تتعلق بالأذن والرجولة والطولة والشيوخوخة.

وما دامت ثقافة الجسد نسقاً من الرموز، فهي إذن وسائل للاتصال. ومن ثم تشكل لغة هي لغة الجسد، وبالتالي فهي ثقافة شعبية تكشف دراستها عن رؤية أفرادها للإنسان والمجتمع والعالم من ناحية، وخبراتهم وتجاربهم من ناحية أخرى. وباعتبارها وسيلة اتصال، فهي بذلك تكون أدوات للمعرفة والتعلم والدوجية والإرشاد. ومن المنطقي أن يطبق

على ذلك. ومن المستحسن أن أقدم عدداً من فئات الأمثال، التي تدور كل فئة منها حول موضوع معين مثل الجسد أو السياسة أو المرأة. وتتوالف هذه الفئات جزءاً من النسق الكلي المتكامل للثقافة الشعبية. ومع ذلك، قد تتضمن الفئة الواحدة من الأمثال، وهو ما يطبق على هذا النسق الكلي، التناقض، بمعنى التناقض والتعارض بين دلالة مثل ودلالة مثل آخر. وهذا أمر طبيعي ومنطقي، ما دام المثل الشعبي مقتصفاً بمواقف الحياة الاجتماعية، ومتمسكاً عنها. فالتناقض كامن في بنيتها تبعاً لطبيعة المواقف الاجتماعية، وما تفرض من سلوك واتجاهات ومقاصد. مثال ذلك: العلاقات بين الأقارب العاصيين: «الضفر ما يطلعش من اللحم، وإن دم ما يبقاش منه». ويقال هذان المثالان في حالات المساعدة والتعاون والتعاقد بين الأقارب وقوة العلاقة بينهم، وسواء كان هناك نزاع أو خصام، أم لم يكن. ثم المثل التالي: «الأقارب عقارب، والمعنى والدلالة واضحة. ويقال بسبب الملكية والميراث. وإذا نظرنا إلى المثلين السابقين، يبين أنهما من فئة الأمثال الخاصة بالقربانية وقيمتها، أي النسب والزواج والمصاهرة. وهذه الفئة تؤلف نسقاً فرعياً من النسق الكلي وهو الأمثال الشعبية المصرية، ومنها على سبيل المثال:

١ - «لَوِ الْقَرْعُ يَمِدْ بَرًا، الْقَرَابَةُ كَقِيْمَةِ لَجْمَاعِيَةِ تَفْرُضُ الْخُضُوعَ لِاتِّزَامَاتِهَا أَوْ لَا قَبْلَ الْغَرِيبِ. ويعتبر معياراً للسلوك يضبطه ويوجهه. وفي الوقت نفسه يشير إلى التناقض.

٢ - «إِنْ كُنْتُمْ إِخْوَاتُ اِتِّصَاسِيْمِ»، (اتصافوا كالإخوان وتعاملوا كأجانب).

٣ - «أَبُوهُ مَا خَلَّفَ لِي، عَمُّكَ مَا يَدِيكَ»، (الملكية من الأب...).

٤ - «إِنْ كَانَ لَكَ أَرِيْبٌ لَا تَشَارِكُهُ وَلَا تَتَّاسِبُهُ»، (لحرس على قوة العلاقات).

٥ - «إِنْ مَا كُنْشَ لَكَ أَهْلٌ نَاسِبٌ»، (أهمية القرابة...).

٦ - «الْحَسَدُ عِنْدَ الْجَبْرَانِ وَالبَغْضُ مِنَ الْأَرَايِبِ»، (يشير إلى التناقض مع قيم القرابة...).

٧ - «أَنَا وَأَخْوَايَ عَلَى ابْنِ عَمِي، وَأَنَا وَابْنُ عَمِي عَلَى الْغَرِيبِ»، (تناقض مع تأكيد القرابة القوية).

٨ - «حُدْ مِنَ الزَّرَايِبِ وَلَا تَأْخُذْ مِنَ الْأَرَايِبِ»، (عدم الزواج بين الأقارب حتى إذا تزوجت من زوجة فقيرة من زريبة). وهذا المثل يتناقض مع المثلين الآتيين:

ذلك على الأمثال، ما دامت جزءاً من هذا النسق. وهذا كله يتمثل فيما يلي من الأمثال، وهي مجموعة قليلة من فئات الأمثال عن ثقافة الجسد.

١- «عَشَّةٌ وعاملة مَحَلَّةٌ»، (ضعيفة النظر، وتدعى أنها مكحلة العينين. يضرب لمن يدعى أنه يعرف العمل، ولا يستطيع أن يؤدي أسهل جزء منه لعجزه).

٢- «العين لما تقوى تبقى حور»، (عدم الحياء).

٣- «العين ما تَعْلَاش على الحاجب»، (المكانة الاجتماعية والتفاوت الاجتماعي، يضرب لمن يحاول أن يعبر عن مكانته الاجتماعية، وبالنزات في حالة دونيتها).

٤- «مزين فتح براس أَرع»، (يضرب لسيئ العظ في بداية عمله).

٥- «البهيم من وده ويئى آدم من لسانه»، (يجب الوفاء بالوعد).

٦- «البركة في كثر الأيادي»، «إيد على إيد تساعد».

٧- «عينك الصافية ما خلت عافية»، (الصفافية في العامية تسمى الزرقاء، واللون الأزرق رمز التضام. التشاوم من صاحبه).

٨- «بوس الإيد ضحكك على الدمون»، (معناه ظاهر).

٩- «اللى تأكله يشوفك يجوع»، (معناه ظاهر).

١٠- «جبت الأرع يولسنى كشف راسه وخوفنى»، (يضرب لمن يلجأ إليه في الخلاص من أمر، فيمتسب في وقعه).

١١- «لولاك يا لسانى ما انكيت يا أفايا»، «اللى يأدم قفاه ينسك»، «اللسان عدو الأفا».

١٢- «الإيد إلتى تأخذ ما تديش».

١٣- «إيد واحدة ما تسقفش».

١٤- «الإيد اللى ما تقدر تقطعها بوسها».

١٥- «الرجل تدب مطرح ما تدب».

١٦- «الوش حاجج والطبع ما تغيوش»، «اللى قينا فينا ولو حجينا وجينا»، (الشخص الذى يؤذى لا يتغير).

١٧- «الولد ولد ولو حكم بلده»، (معناه ظاهر).

١٨- «الخرسمة تعرف بلقى ابنها»، (يضرب للذى يعرف إيماءات وإشارات أسباده).

١٩- «النهار له عينين»، (معناه ظاهر).

وإذا ما انتقلنا إلى الأمثال المتعلقة بالسلطة، فإنها تعبر بوضوح عن عمق الخبرة والتجربة، ودقة اللغة العامية في التعبير عن المعنى المجازى أحياناً. تمكس هذا الأمثال التالية:

- «سيف المَظَنَّة طويل»، «المنصب روح ولو كان في الجله».

- «الولد ولد ولو حكم بلده»، «يضرب الحاكم شرف».

- ٣ -

الصفحات السابقة إذن تعكس كل ما ذكر فيما يتعلق باللغة العامية الشفاهية، كما تمكس ضمان نجاح البحوث الوطنى لمعرفته اللغة العامية، وهو ما يعكس أيضاً البرهان على العلاقة الوثيقة بين الشفاهية والصدق الموضوعي للكتابة الأثرى وبولوجية استناداً إلى خصائص البحث الميداني. وهناك دليل يدعم بقوة هذا البرهان، وهو العلاقة القائمة بين الأداء الشفاهي والنماذج المعرفية التي توجد في أذهان الأفراد، ويتمثل بوضوح في المجتمعات المحلية كما يتضح مما يلي:

المحى المعرفى Cognitive approach فى الأنثروبولوجيا الثقافية، الذى له علاقة وثيقة بعلم النفس لتركيزه على العمليات الإدراكية، يعبر الثقافة أنساقاً معرفية Cognitive systems أى أنساقاً من الأفكار والمعاني، وأنها موجودات ثقافية مشتركة محققة في أذهان أفراد المجتمع، وتؤلف نماذج معرفية schemas تتضمن الماطة والدافعية للسلوك. وعلى ذلك، فالنموذج يشمل أفكاراً ومعاني ثقافية أساسية مخزونة في الذاكرة. والمعنى الثقافى هو التفسير النموذجى لشيء ما، أو حادثة ما، وهو حصيلة للتجارب والخبرات المشتركة لأفراد المجتمع. هذه النماذج ليست ناجمة عن خبرة شخص، وإنما خبرة للجماعة المكتسبة خلال عمليات التفاعل الاجتماعى لفطرة طويلة من الزمن. وبناء على ذلك تكون ملزمة، وبمازى نوعاً من الضبط على السلوك. إذ إن عملية الفرس الثقافى والتشغلة الاجتماعية تعملان معاً على غرس تلك النماذج العقلية الثقافية، وتشكيل العمليات المعرفية التي يتم بمقتضاها إدراك الجماعات والأشخاص والأشياء والعالم. أو الرموز بصفة عامة - إدراكاً

معيناً يختلف بلا شك عن إدراك الأفراد الذين ينتمون إلى ثقافات أخرى مغايرة . مع العلم بأن هذا لا يعنى على الإطلاق إنكار الفروق الفردية التي يمكن أن تتدخل نوعاً ما في الإدراك، تلك الفروق التي ترجع إلى الخبرة؛ خبرة الشخص التي تكسبه معاني وأفكاراً معينة، وهو ما يعمل بوجه خاص وبكل وضوح لدى أفراد الأجيال المتعاقبة نتيجة للتغيرات الثقافية والاجتماعية التي يتعرض لها المجتمع وثقافته. هكذا تشكل الثقافة الإدراك، الذي لا يخلو من العاطفة والدافعية للسلوك، والذي يؤكد وأحدته إلى حد كبير لدى كل أفراد المجتمع.

وربما يقول قائل، كما يحلو لأصحاب انتهاء ما بعد الحداثة مثلاً، إن هناك من السلوك الذي ينحرف على النموذج المعرفي أو لا يتطابق معه، نتيجة تدخل المصالح والدوافع والريغبات الشخصية، دون اعتبار لمواقف الصنيط الاجتماعي . في الواقع يطبق هذا التحليل على مواقف الحياة اليومية، وبخاصة في تلك المواقف التي تحدث في المدينة الكبيرة، وبخاصة في العصر الحاضر لأسباب متعددة ليس الآن مجال ذكرها . ومع ذلك فبقينا نطلق بالثقافة الشعبية فإن لنماذج المعرفة بها . الموجودة في أذهان الجماعات الشعبية . خاصة مميزة تنفرد بها عن بقية النماذج المعرفية للمكونات الأخرى من الثقافة الكلية للمجتمع . تمثل هذه الخاصة في أن أفكارها ومعانيها وما تكبر من العاطفة ودافعية السلوك، لا ترتبط بمصالح وريغبات ودوافع شخصية، بل إن هذه العاطفة تكبر المتعة لدى أفراد الجماعة الشعبية بخاصة، بل وبغيرهم من أعضاء الجماعات الأخرى، وإن كانت درجة المتعة تختلف من فرد لآخر، تبعاً لدرجة الاندماج والوعي بالثقافة الشعبية . وأن هذه العاطفة تابعة من الدور التاريخي لمكونات هذه الثقافة، هذا البعد التاريخي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالذاتية الثقافية الاجتماعية لدى للشخص، ومن ثم يكون من الطبيعي أن تثار هذه المتعة .

هكذا يؤكد هذا الاتجاه المعرفي الارتباط الوثيق بين البحث الميداني والواقعية الإثنوجرافية التي يستند إليها الصدق الموضوعي، الأمر الذي يؤكد علمية الكتابة الأنثروبولوجية وموضوعيتها . فالباحث الميداني يضع محتوى للنماذج المعرفية في أيدي الباحث الأنثروبولوجي، كما تبين لنا من الصفحات السابقة . فالباحث يندمج مع الأفراد، يشارك في النشاط، ويلاحظ العلاقات الشخصية، ويسمع الأحاديث باللغة

الدارجة العامية التي يدرك معانيها ودلالاتها؛ لأن النشاط الممارس متكرر ومرتبط بالخبرة الممتدة في الزمن وكيفية تنظيمها، يتبع له كل ذلك الإدراك والمعرفة بالنماذج المعرفية لدى أفراد المجتمع . وحتى في حالات النزاع والصراع والخصام فإنها تضع للباحث أمام ما تتضمنه نماذج المعرفة من العاطفة، والأفكار، والمعاني الخاصة بأسباب تلك الحالات، وكيفية حلها؛ لأنها، كما ذكر فيما سبق، تتضمن كذلك الدافعية للسلوك في مثل هذه المواقف . وما دامت نماذج المعرفة متمثلة في أذهان أفراد المجتمع، فالمادة الإثنوجرافية التي توفرت لدى الباحث، تكون على درجة عالية من العمومية في نطاق ثقافة المجتمع المدروس . فالواقعية الإثنوجرافية إذن، وبالتالي التمثيل والصدق الموضوعي، هو ما يمكن حسماً على الكتابة الإثنوجرافية، كتابة الثقافة .

وعلى الرغم من كل ما سبق، فقد تعرضت الكتابة الأنثروبولوجية للنقد على أساس أنها تفقد الواقعية والصدق الموضوعي، فظهرت مشكلة التمثيل . وفي الحقيقة، فإن هذا النقد صادق تماماً، وتزيد معظم الكتابات الأنثروبولوجية، وتاريخ الأنثروبولوجيا ملأه بالأمثلة التي تدخل الذاتية في بحوثها . وقد كانت البحوث والدراسات تجري في مجتمعات العالم الثالث في إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية باعتبارها مجالاً لاختراب صدق الفروض التي وضعها التطورية الاجتماعية، والاتجاهات النفسية والعقلية، والانتشارية في القرن التاسع عشر . وقد شكلت الذاتية الثقافية الغربية هذه الاتجاهات كلها، التي يخفي وراءها الاعتداد بالثقافة الغربية والتمركز حولها لدى الباحثين الغربيين، الأمر الذي أدى إلى التأثير في رؤيتهم لثقافات تلك المجتمعات . يضاف إلى ذلك تدخل الأيديولوجية السياسية للسيطرة والهجنة على شعوبها . وقد تدخل هذا كله أيضاً في تحديد بعض المفاهيم الأنثروبولوجية، الأمر الذي أدى إلى الشك في علمية الأنثروبولوجية الثقافية والاجتماعية، إلى الدرجة التي استند أصحاب تيار ما بعد الحداثة إلى هذا النقد للبرهنة على صدق مبادئهم وقضاياهم التي ترفض العلم واليقينية، متجاهلين آثار التحيز والاعتداد بالثقافة الغربية المشار إليها .

وفي الواقع، إن هذا النقد يؤكد بطريقة غير مباشرة ما تحاول هذه الدراسة تأكيد، وهو أن التدخل من جانب الباحث فكرك وأيديولوجياً في البحث يؤدي إلى إفساده؛ لأنه كغفل

أن هذه البحوث لا يهمها الصدق الموضوعي، ومن ثم لا يسأل عن الواقعية والتمثيل. ولعل القارئ يدرك الآن ما ذكرته عن الكتابة والشفافية. فإن تلك الكتابات الأنثروبولوجية الغربية تؤكد الاختلاف المهم للغاية بين الكتابة والشفافية، وعلاقتها بالبحث. فالشفافية نتيج للباحث عدم الوقوع فيما وقع فيه الباحثون الغربيون من عدم الموضوعية وعدم العلمية وانعدام التمثيل، وبالتالي وضع مفاهيم غير واقعية على الإطلاق.

بأن يبعده عن الحياة الاجتماعية والثقافية الواقعية، خاصة إذا كان على غير علم باللغة واللهجة. وما دام الأمر كذلك، فلا يمكن أن تؤدي هذه الكتابات الأنثروبولوجية إلى إنكار الواقعية الإثنوجرافية، والتمثيل والشفافية، والصدق الموضوعي على الكتابة الأنثروبولوجية التي توجهها الذاتية والأيديولوجيا الغربية عن الآخر الإفريقي أو الآسيوي أو الأمريكي اللاتيني. ومما لا شك فيه أن هناك الآن من البحوث الأنثروبولوجية التي توجهها الذاتية والأيديولوجيا والسلطة. وقد كشفت المجال





تحفة الألباب ونخبة الإعجاب

بين الحقائق والعجائب

قراءة في رحلة أبي حامد الغرناطي

د. شوقي عبد القوى عثمان حبيب

(١) على سبيل المثال: ابن الرردى (زين الدين أبو حفص عمر)، فريدة العجائب وفريدة الغرانب. برزك ابن شهریار المأخذه الرام هرمزى، عجائب الهند وبحره وجزایره، دمشقى (شمس الدين ابن عبد الله الصوفى) نخبة الدهر فى عجائب البحر والبحر، القزوينى (زكريا محمد بن محمود) عجائب المخلوقات وغرانب الموجودات.

(٢) يرى القزوينى أن «المعجب حيرة تعرض للإنسان لتقصيره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه. والغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالفة للعادة المعهودة والمشاهدات المألوفة. وذلك إما من تأثير نفسى أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية، كل ذلك بقدرته الله تعالى وإرادته. القزوينى (زكريا محمد بن محمود)، عجائب المخلوقات وغرانب الموجودات، بيروت، ١٩٧٣، ص ٣١.

شاع فى تاريخ الكتابة العربية نوع من المؤلفات يعرف بكتب المعجائب أو الغرانب. وقد تعدد كتاب هذا النوع من الكتابة^(١)، واختلف منهج كل منهم عن الآخر، كما تبين الغرض من ذكر تلك المعجائب^(٢)، فضلاً عن أن اللاحقين منهم كانوا يقلون بعض تلك المعجائب من السابقين عليهم.

لذلك نجد أن كثيرًا من تلك الفرائد أو الجرائد يتردد صداه فى كتب مختلفة، ليس شرطاً النص نفسه ولكن باختلاف إلى حد ما؛ إما فى وصف بعض الظواهرات أو بعض الأحداث، ولكن مع الحفاظ على المحور الأساسى الذى تدور عليه العجيبة. ولقد شاعت تلك المعجائب فى الكتابات الأدبية.

ويلاحظ على هذا النوع من الكتابة أنها:

أولاً: حفلت بكثير من الغرانب والمعجائب التى يحار العقل فى تفسيرها، وتبدو لمن يظفر إليها أنها معجزة - على أن بعضاً منها (وبعد تقدم العلوم خاصة) أصبح تفسيره معروفاً على أنه مجرد ظواهر طبيعية. ولكن لمجر العقل الإنسانى حينذاك عن إيجاد تفسير أو تبرير لما يحدث فقد أرجعها إلى خارج المألوف، وسماها غرائب أو عجائب.

ثانياً: أن أغلب ما ورد بها من عجائب أو غرائب ولم نجد تفسيراً لها إلى الآن، لم يرها أو يشاهدها كاتبها؛ بل نقلها أو سمعها من آخرين.

ثالثاً: لم تكن مادة هذه الكتب كلها غرائب وعجائب فقط، بل بها كثير من المعطيات الواقعية والحقائق التاريخية.

ويرى حسين فوزى، أنه كلما كان المؤلف قليل الحظ من العلم كانت طريقته فى إيراد ما يروى طريقة ذاتية، ولا يملك ما يؤهله لفهم ظاهرة حية أو غير حية. وقد يضأنف إلى هذا بأنه - وهو يكتب للامة - يتأثر بما يتوقع أن يفهمه فهم من عجب؛ مما يباعد بينه وبين

(٣) حسين فوزى، حديث المندياد القديم، القاهرة، ١٩٤٣، ص ٣٥.

توخى الواقع أو توفى المغالاة^(٣)، وربما كان بوسعنا أن نضيف إلى هذا أن البيئة الثقافية التي يكتب المؤلف فى إطارها تكون مؤشراً يحدد اتجاه كتاباته.

ويبدو أيضاً أن الشعور الدينى غير الواعى لدى بعض العجائبيين دفعهم لتصديق تلك العجائب، بل محاولة الاستزادة منها والإكثار؛ تأكيداً وإشهاداً لقدرة الله عز وجل، ناسين أن قدرة الله فوق كل أعاجيبهم. هذا اللذين العاطفى الشكلى هو الذى يصبح بمشابهة الأريج اللقافى الذى يتسبب فى ازدهار مثل هذه الكتابات.

وعلى كل، يرى البعض أن هنالك تدريجاً وتفاوتاً كبيراً بين كتب العجائب يجعل من بعضها ما يصح أن يوضع فى مصاف للكتب ذات الصبغة العلمية، والظنرة الأقرب إلى الموضوعية، ومن البعض ما يقربها من أراجيف العوام. ولكن ليس معنى هذا أن هذه الأخيرة صفر من الحقائق العلمية، أو أن الأولى خلو من التحريف^(٤).

وهنا نجد أنفسنا بمواجهة سؤال يطرح نفسه حول الهدف من تأليف مثل هذه الكتب؟ إن الإحاطة بظروف النشر فى تلك العصور التى لم تعرف المطبعة وإنتاج مئات أو آلاف النسخ، جعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن هذه الكتب ألقت بقصد إلقائها على مسامع جمهور من رواد المجالس والمحافل ومجامع السمر. وربما تكون الإشارة إلى «العجائب» والغرائب فى العنوان نفسه دليلاً على صنق ما ذهبنا إليه.

ومن المرجح أن حالة التدهور التى أصابت العالم الإسلامى، وجعلته محل طمع القوى العالمية الأخرى من صليبيين ومغول، هى التى دفعت إلى ظهور تلك الكتب التى تحاول إبراز قدرة الله وعظمته^(٥). وهو ما يتسق مع ظهور الدراويش، وشيوخ أخبار المعجزات والخرائق، وما إلى ذلك من مظاهر اللتين الشجى العاطفى فى تلك العصور.

ومواضيع أى من هذه الكتب لا يخرج عن وصف للأجرام السماوية والبلدان والبعار، وخصائصها وساكنيها من إنسان وجان وحيوان وما بها من مزروعات ونباتات، وخصائص الأحجار والنبات بالإضافة إلى بعض الحكايات الخرافية، وما شابه ذلك.

وليس معنى ذلك أن كل كتاب من كتب العجائب تناول الموضوعات السابقة بأكملها، ولكن محتواها يدور حول ما سبق من مواضيع.

ومن الجدير بالذكر أن مصادر تلك الكتب ثلاثة: هى النقل من الكتب، والسماع والمشاهدة. وكان المصدران الأولان هما سبب حفول تلك الكتب بكل هذه الأعاجيب والغرائب.

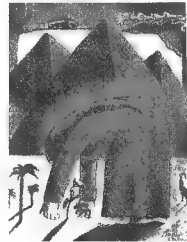
ذلك لأن أغلب المادة الموجودة بالكتب المنقول عنها وصلت إلى صاحب الكتاب أيضاً بالسماع.

وخطورة السماع هنا أن الراوى عندما يروى حكاية ويعد سامعه مندهشاً ربما يعمد إلى التضخيم والتزهيل فى أحداث حكايته، وربما يؤلف أحداثاً فرورية لكى يحصل على المزيد من إعجاب واندھاش سامعيه. كذلك تتزايد الأحداث بانتقال الرواية من راوٍ لآخر، فكل يزيد فيها، وهذا طبع بشرى معروف. وما على كاتب هذا النوع من الكتابات إلا أن يكتب ما سمعه دونما تدقيق أو تحميم، ويكتفى بذكر حدثى فلان وكأن ذكر الاسم كافٍ لكى نتأكد من صدق الحكاية.

وفى المقابل نجد أننا لو طالعنا أحد كتب العجائب وفحصنا المادة التى يرويها الكاتب عما شاهده بنفسه نجد أن أغلبها مادة حقيقية.

(٤) حسين فوزى، المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٥) هنا ما نلاحظه الآن من وجود تيارات دينية مختلفة. الإسلام لديها مظهر وليس جوهر، تزهيب وليس ترغيب، تكثير وليس تعليم، تتصالح بالإسلام ولا تفهم حه شوك، وطبعاً لذلك أسباب.





وسنحاول أن نعرض لأحد تلك المؤلفات وهو «تحت الألباب ونخبة الإعجاب» لأبي حامد أبو عبد الله محمد بن عبد الرحيم المازني القبيسي الغزنائي الإقلاشي القيرواني. ويدور اسمه في المراجع الأدبية في صياغات مختلفة لهذه الأسماء الكثيرة، وقد عرفت أسفاره من مصنفاته التي لم يصل إلينا منها غير «تحت الألباب»، موضع هذا البحث، والمعرب عن بعض عجائب المغرب».

ومساحب كتاب التحفة رحالة جاب الآفاق، ويقدر أن ما زاره من البلدان يقرب من نصف المعمورة حينذاك، وقبل تنازل تحفته منجوب سريعاً خلال حياته:

ولد أبو حامد بغزنطة عام (٤٧٣هـ - ١٠٨٠م) وكانت أولى رحلاته إلى مصر عام (٥٠٨هـ - ١١١٤م) ثم عاد إلى وطنه وغادره مرة أخرى عام (٥١١هـ - ١١١٧م) بنية الرجوع إليه مرة ثانية فيما يبدو، يمر في رحلته هذه على جزيرة ساردينيا وصقلية ومصر. ولتلقى به في بغداد عام (٥١٦هـ - ١١٢٢م) حيث أمضى أربعة أعوام، وفي عام (٥٢٤هـ - ١١٣٠م) يذهب إلى إيران ويعبر بحر قزوين في العام التالي ويصل إلى مصب نهر النجف. وقد قام بثلاث رحلات في هذه الفترة إلى خوارزم. وهناك احتمال كبير بأنه زار هنغاريا وكان موجوداً بها عام (٥٤٥هـ - ١١٥٠م). وقد قضى أعوامه الأخيرة في بغداد عام (٥٥٥هـ - ١١٦٠م) وبالموصل عام (٥٥٧هـ - ١١٦٢م). وتوفي بدمشق عام (٥٦٥هـ - ١١٧٠م) (٦).

بدأ أبو حامد كتابه التحفة (٧) في عام (٥٥٧هـ - ١١٦٢م) عندما وصل إلى الموصل، ولم يكن دافعه إلى كتابته دافعاً ذاتياً، خاصة وقد تعدى الثمانين. إنما كتبه نتيجة لإلحاح صديقه الشيخ أبي حفص عمر بن محمد. ويبدو أن أبا حفص كانت له منزلة كبيرة لدى أبي حامد. فهو يثني عليه ثناءً حاراً فيقول: «فشهدت من كرمه وإكرامه وتواضعه وإتعامه لجميع المسلمين.. فهو في هذا العصر معدوم القرنين.. ولم يزل.. أيده الله وأبقاه ومن المكاره وقاه.. يحتلني كلما كنت أتأه أن أجمع ما رأيته في الأسفار من عجائب البلدان والبحار، وما صبح عندي من نقلة الأخبار وللقاء الأخيار» (٨).

ويتضح لنا من هذه الفقرة أن أبا حامد لم تكن لديه نية الكتابة، وأن الذي دفعه إلى ذلك دفعاً هو صديقه العزيز أبو حفص. ولولا هذا الإعزاز ربما لم يكن ليكتب أبو حامد شيئاً؛ لأنه كان مشغولاً بأهله ووطنه، حيث كان يعتبر نفسه في حالة تشتت وأجبتة إلى ذلك وإن لم تكن هنالك لعذوب الفطن وحنين العطن، وبعد الأهل والوطن، وتشتت الأحوال وركوب الأهول وطول الاغتراب... (٩).

ولكن ما الذي دعا أبا حفص إلى الإلحاح على أبي حامد لكي يكتب كتابه هذا، يبدو لنا أن أبا حامد كان كثيرًا ما يحكي أخبار رحلاته وغرائب مشاهداته، ليس هذا فقط ولكنه من المؤكد أنه كان طلي الكلام، شيق الحديث، فضلاً عن كثرة مشاهداته ورحلاته إلى بقاع كثيرة، ندر من الناس من قام بمثل تلك الرحلات.

وللتحور بين دفتي تحت الألباب للثنين أدب أبي حامد وأسلوبه ومنهجه وشخصيته، رأى المراجع كان محور اهتمامه، مع العلم بأننا لن نعرض لكل ما ورد في الكتاب، ولكننا نشير إلى نماذج منها بحيث تغطي كل ألوان المواد الكتاب.

إن التمهيد الذي يسبق مقدمة أبواب الكتاب يدل على أن شيخنا رجل متحدين شديد الإيمان واعتزازه الأكبر منذ اغترابه كان للأمة، فيقول: «ومنذ اغتربت عن المغرب الأقصى

(٦) لمزيد من التفاصيل حول حياة أبي حامد ورحلاته:

حسين مؤنس، الجغرافية والجغرافيون في الأندلس، صحيفة معهد الدراسات الإسلامية في مدريد ١٩٦٣ - ١٩٦٤، ص ١١ - ١٢، كراشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، المجلد الأول، نقله إلى العربية صلاح الدين هاشم، القاهرة، ١٩٦٣.

(٧) للكتاب الذي يعتمد عليه تحت الألباب وتحت الإعجاب، نشره وتمقيق Gabriel Errand wjour- nal Asiatique Juillet, September, 1925.

(٨) تحت الألباب، ص ٣٥.

(٩) المصدر نفسه، ص ٣٦.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٣٤.

شاهدت من الأئمة الكرام ما لا يعد ولا يحصى وأولاني الله عز وجل على أيديهم من أنوار النعم والإحسان ما لا يقدر على إحصائها لمن أنسان، جازاهم على الله أفضل الجزاء^(١٠).
ولن نجد أفضل من مقدمة الكتاب لكي نمتدل منها على الهدف من وراء كتابة هذا الكتاب، وأي الموضوعات احتواها لكي يخدم هذا الهدف أو تؤدي إليه.

فيعد أن يتحدث عن العقول وأفضالية بعضها عن بعض، حيث يذكر، «أن عقول الملائكة والأنبياء^(١١) أفضلها، وأقرب عقول الصبيان، .. ويقدر هذا التفاوت يقع الإنكار لأكثر الحقائق من أكثر الناس لمقصان العقل؛ لأن الذي يعرف الجائز والمستحيل يعلم أن كل مقدور بالإضافة إلى قدرة الله تعالى قليل، فالعالم إذا سمع (عجباً) جائزاً استحسنه ولم يكذب قائله ولا هجته، والجاهل إذا سمع ما لم يشاهد قطع بتكذيب وتزييف ناقله؛ وذلك لقلة بضاعة عقله وضيق باع فضله، وقد وصف الله تعالى الجهال بعدم العقول (بقوله تعالى): ﴿لم تحسب إن أكثرهم يسمعون أو يعقلون﴾^(١٢) وقد أودع الله تعالى من عجائب الموضوعات في الآفاق والسموات كما قال (تعالى): ﴿وكان من آية في السموات والأرض يرون عليها وهم عنها معرضون﴾^(١٣) وقد نذب إلى النظر في عجائب الدنيا بقوله تعالى: ﴿قل سيروا في الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق﴾^(١٤). وقد قيل شعراً:

في الأرض آيات فلا تك منكر
فعجائب الأنبياء من آياتها

ومن شهد حجر المغاطيس وجذبه للمديد، وكذلك حجر (عرة) الماس الذي يعجز عن كسره الحديد ويكسره الرصاص - ويثقب اليواقيت والفولاذ ولا يقدر على ثقب الرصاص - يعلم أن الذي أودعه هذا السر قادر على كل شيء^(١٥).

من هذه المقدمة الموجزة نجد أن أبا حامد قد صادر على حق العقل في التفكير، فالعقل الكامل لديه هو الذي يستحسن كل ما يروى له من غرائب وعجائب ولا ينكر شيئاً. فعلى العقل عدم الاستفسار أو السؤال عن أمر يبدو له أو يخفى عليه، بل عليه استحسان كل ما يقلى على استماعه؛ لأن الذي يحاول المعرفة أو السؤال هو الجاهل بعينه.
والجائز والمستحيل في نظره هو العجائب والغرائب التي انتشرت بين ثلثيا كتابه، وهذه العجائب خير دليل على قدرة الله تعالى، لذلك كلما خرجت العجائب عن المؤلف وكثرت كلما كان دليلاً على قدرة الله تعالى.

ويطيق أبو حامد هذه المصادرة على نفسه من المقدمة، فلم يكلف نفسه عناء السؤال أو اختبار قدرة كل من الرصاص والماس.

ويأخذ الباب الأول عنوان «في صفة الدنيا وسكانها من إنسها وجانها». ويبدأ أبو حامد حديثه عن مساحة الأرض به، يقال، لا يذكر القائل أو المصدر الذي استقى منه هذه المعلومة. ويقدر أبو حامد مساحة الأرض هنا بالزمن فيقدرها بمسيرة مائة عام، وقدر طول آخر بلاد الشمال واتصالها ببحر الظلمات بثمانين سنة من المائة، وأربع عشرة سنة لأنواع السودان، ويلاهم مما يلي المغرب الأعلى المتصل بطنجة ممتداً على بحر الظلمات، وسنة سنين بين الحبشة والهند والصين والفرس والدرج والخزر والصفالية والروم والإفرنج والنامس واللكزان والبالاشان والعرب وأهل اليمن والعراق والشام ومصر وأندلس إلى رومية العظمى وسائر أهل الكفار، وإنما المسلمون بينهم جزء من ألف جزء^(١٦).

وقد بعد أبو حامد كثيراً عن جادة الصواب في تقدير مساحات البلدان المختلفة، فزاد من مساحة آخر بلاد الشمال وبحر الظلمات كثيراً جداً عن الواقع، وربما لأن تلك المناطق كانت مجهولة بالنسبة له، فبالغ في مساحتها، وقال من مساحة البلاد التي مر بها.

(١١) من المعروف أن الأنبياء أفضل لدرجة من الملائكة لذلك كان يجب أن يأتي ذكرهم أولاً.

(١٢) القرآن الكريم، سورة الفرقان، آية ٤٤.

(١٣) القرآن الكريم، سورة يوسف، آية ١٠٥.

(١٤) القرآن الكريم، سورة النحوت، آية ٢٠.

(١٥) أبو حامد، تحفة الألباب، ص - ص ٣٧ - ٣٨.



(١٦) المصدر نفسه، ص - ص ٣٩ - ٤٠.

وعندما ينكلم عن يسمون «بأجوج» ومأجوج، يذكر بعض المعلومات عنهم ثم يقول «ولا دين لهم فيما يقال والله أعلم»^(١٧) من الذى قال الله أعلم.

ويلاحظ أنه عندما تكلم عن السودان يتركها ليتحدث عن غيرها ويعود مرة أخرى إلى ذكر السودان، وقد تناول في حديثه بلاد السودان وغانه والمغرب والهند والصين. وفي ثلثيا ذلك ينكلم عن بعض صفات أهل هذه المناطق وبعض الحيوانات التى تعيش هناك، كل هذا في صفحات قليلة. ولا نعرف من روايته مصدر هذا الكلام إلا عند انتقاله لذكر المغرب والصين فيعتمد على «الشعبى» في كتابه «سير الملوك».

ومن الأعاجيب أو الخرافات التى يذكرها هنا «إنه في فيافي بلاد المغرب من ولد آدم كلهم نساء ولا يكون بينهم ذكر، ولا يعيش في أرضهم، وأن أولئك النساء يدخلن في ماء عندهن فيحملن من ذلك الماء فتلد كل امرأة بنتاً ولا تلد ذكراً»^(١٨).

ويلاحظ أن حكايات ممالك للنساء أو جزر النساء أو ممالك النساء تحت البحار تكرر كثيراً في الأدب الشعبي العالمية.

ولا أعرف يقيناً كيف يعقل الشيخ المتدين هذا، ولا يفكر فيه ولا يحاول التأكد من صحة هذه الأخبار؛ لأن القرآن الكريم ينكر:

﴿يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى...﴾^(١٩).

على أنه في هذا الباب يذكر بعض الحقائق المعروفة؛ فطى سبيل المثال «وبلاد الصين وأهل الهند أعلم الناس بأنواع من الحكم على الطيب واللجوم والهندسة والصناعات العجيبة التى لا يقدر أحد سواهم على أمثالها، وفي جبالهم وجزائهم ينبت شجر العود وشجر الكافور وجميع أنواع الطيب كالقزف والسبلل والدارصيني...»^(٢٠).

وينتقل صاحب التحفة ويحدث عن ساكني العالم الآخر (الجان) ويخطب قول الله عز وجل بالخرافات التى يحكيها. وقال عز وجل: ﴿وخلق الجن من مارج من نار﴾^(٢١) ثم خلق من الجن زوجة وسماها جنية ففشاها زوجها الجن فحملت فأقامت ما شاء الله، فلما أنزلت وضعت إلهدي وثلاثين ببوضة...»^(٢٢).

وحديثه عن الجان ليس به شيء من الحقيقة أو ما يقرب منها. بل هو أقرب إلى هذيان أدنى العوام. ورغم أنه نقل روايته عن الجان من بعض الكتب المتقدمة المأثورة عن العلماء، فلم يذكر عناوين الكتب أو أسماء مؤلفيها. وكان جدير بأبي حامد وهو الرجل المتدين أن يفصل على الأقل في روايته بين كلام الله سبحانه وتعالى وحكايته، فلا يخلط بينهما.

أما الباب الثاني، فعنوانه «في صفة عجائب البلدان وغرائب البنيان»^(٢٣) وفيه يذكر قوم عاد بادئاً بقوله تعالى: «ألم تر كيف قل ربك بعاد إرم ذات العماد التى لم يخلق مثلها في البلاد»^(٢٤)،^(٢٥) وينتقل بعد ذلك ليحكي حكاية عاد من كتاب السير والملوك للشعبي الذى يعتمد عليه كثيراً، وطبعاً حكايات لا تحمل من الحقيقة سوى قول الله تعالى، ولكنها فيما يبدو تروق للعامة الذين كانوا يطلون جمهور هذا المؤلف وأمثاله.

وبعد حكاية عاد يأتي إلى ذكر مدينة للحساس التى بنتها الجن لسليمان بن داود عليهم السلام في فيافي الأندلس بالمغرب الأقصى؛ وينسب أبو حامد هذا الحديث لشخص يدعى عقل بن زياد. وجدير بالذكر أن حكاية مدينة للحساس وردت تقريباً كما هي في ألف ليلة وليلة^(٢٦)، بل إن زمن الأحداث كان واحداً في الحكايتين؛ وهو العصر الأموي، وأيضاً مكان

(١٧) المصدر نفسه، ص ٤١.

(١٨) المصدر نفسه، ص ٤٢-٤٧.

(١٩) القرآن الكريم، سورة الحجرات، آية ١٢.

(٢٠) أبو حامد، تحفة الألباب، ص ٤٨.

(٢١) القرآن الكريم، سورة الرحمن، آية ١٥.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٥١-٥٥.

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٥٥-٩١.

(٢٤) القرآن الكريم، سورة النجم، الآيات ٨٧، ٩٦.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٥٥-٦٠.

(٢٦) ألف ليلة وليلة، طبعة صبيح، القاهرة، بدين تاريخ، مج ٣ من الليلة ٥٦٣ إلى الليلة ٥٦٨.

VΣ

الذاكرة . وهذا يعني أنه ربما كان قد عقد اللّية على تدوين الرحلة، ولكن ما مريه من أحداث ربما باعد بينه وبين ما انتواه ، حيث إنه لم يروها إلا بعد أن جاوز العقد التاسع من عمره ونتيجة للإلحاح أهد الأجزاء لديه .

وكأني بأبي حامد وقد باعدت السنارة بينه وبين ما يحبه من أحاديث الأعاجيب، فيعد أن يصف السنارة مباشرة يعود مرة أخرى إلى سيرته الأولى؛ وقد عملت الجن لاسليمان عليه السلام في الإسكندرية مجلساً من أعمدة الرخام الأحمر الملون.. (٣١) .

(٣١) المصدر نفسه، من- من ٧٢- ٧٣ .

ويعد أعاجيب الجن يتحدث عن منارة عين شمس وهي المعروفة الآن بمسلة عين شمس، ثم يصف للشكل العام للهرم بأق وصف وأقصره «مربع الجمة مثلث الوجه» (٣٢) ويتكلم عن مقاييس بعض الأهرامات، ويحدث عنه تضارب في ذكر تلك المقاييس؛ فيذكر أن عند مدينة فرعون يوسف عليه السلام أهرام أكبر وأعظم من أهرام الجيزة . وأيضاً عند مدينة موسى عليه السلام (٣٣) ، أهرام أخرى أكبر وأعظم مما قبلها وآخرها هرم يعرف بهرم هيدوم. (٣٤) .

(٣٢) المصدر نفسه، من ٧٤ .

(٣٣) لا نستطيع تحديد أية مدينة خاصة بفرعون يوسف عليه السلام، ونرجح أنه يقصد الفيوم، والهرم الذي يتكلم عنه أبو حامد، ربما يكون هرم هوية بالفردوس، والوضع نفسه يطبق على مدينة فرعون موسى ونرجح أنه يقصد إقليم ما بيني سوف، حيث إن هرم هيدوم كما يسميه (ميدوم الآن) يقع في بني سوف .

(٣٤) المصدر نفسه، من- من ٧٤- ٧٥ .

ويستلرد فيصف بعضاً من آثار مصر، ومن وصفه نذكر أنه شاهد بعضها والآخر لسنا على يقين بأنه شاهدها، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الشام ويصف باختصار عجائب البنيان ببطليك، وتدمر، وحمص، وحروران، وكل هذا في صفحة واحدة . ويصف بعض مباني ببغداد، ثم إيوان كسرى ويقفهم من وصفه أنه زاره .

ويقول عن حجر أربديل «حجر في الميدان أسود له طنين كالفلواز، له محك كمحك القلي الرصاص، وهو على صرورة كلية البقرة (فيه) أكثر من مايتي من . وخاصيته إذا عدم المطر جعوه على عجلة وأدخوه مدينة أربديل فينزل المطر ويوم حتى يرجع يخرج (ذلك) الحجر إلى الميدان، فإذا خرج سكن المطر، وهو من عجائب الدنيا والله أعلم» (٣٥) ، وهكذا يحكي لنا عن صانع المطر في أربديل وهو حجر ليس سحراً كما عد بعض قبائل إفريقيا، ولم نفهم من روايته إذا كان شاهد عملية استجلاب الحجر للمطر أم شاهد الحجر فقط، وهذا هو طبعاً ما حدث، أما الباقي فقد حكى له . وهذا من قبيل المعتقد الشعبي الذي يعتقد في أشياء تجلب الضر والنفع وهي لا تلك من أمر نفسها شيئاً، ولكن ما نأخذ على أبي حامد أنه لم يحاول أن يختبر ذلك، بل يروي ذلك كحقيقة أو كيقين .

(٣٥) المصدر نفسه، من ٨٧ .

ويستمر رحالتنا في وصف عجائب البنيان قرب خوارزم وفي أرض الخرز والترك، ويقفهم من حكايته أنه زار تلك البلاد . ولكنه يروي ما رآه وما سمعه في تداخل، لا نعرف إن كان ما يروييه مشاهداته أو يروييه نقلاً عن آخر؛ لأن ما يروييه من أعاجيب لا يعقلها عاقل، مثل حكايته عن القريوين الموجودتين أسفل جبل دريندا وعن الجبل الموجود قرب خوارزم (٣٦) .

(٣٦) المصدر نفسه، من- من ٨٤- ٨٧ .

ويتناول أبو حامد في الباب الثالث «صفة البحار وعجائب حيواناتها وما يخرج فيها من العبر وما في جزائرها من أنواع النقط والنار» (٣٧) .

(٣٧) المصدر نفسه، من- من ٩١- ١٠٢ .

وقد عظم أبو حامد من قدر بحر الظلمات - المحيط الأطلسي - وجعله البحر الرئيس وكل بحار الدنيا خلعان منه، والمحيطات في مفهومه بحار . وواضح أنه جعله أعظم بحار الدنيا، هذا لأنه كان مجهولاً بالنسبة له وللعالم حينذاك، والشئ المجهول غامض، والغموض قرين الجبروت والعظمة . ومن الجدير بالذكر أنه لم يقصر حديثه على البحار فقط وإنما تكلم عن الأنهار أيضاً .

ومن الطبيعي أن تزدهم حكايات البحار بأعاجيب وخرافات مختلفة. فإذا كان البحر المطروق الذي نستطيع سبر غوره واختيار حالاته ملياً بالأعاجيب، فما بال البحر المجهول، لا بد وأن يكون مسرحاً لآلاف الحكايات، خاصة عندما يسدل الظلام ستاره على المياه، ولا يسمع ركب البحر سوى هدير الموج، وتكون حاسة السمع هي الحاسة الوحيدة التي تقوم بمقام جميع الحواس.

والغريب أن جزءاً كبيراً من مشاهدات البحارة والتي كانوا يروونها على أنها أعاجيب في ذلك الوقت اكتشفت حقيقتها بتقدم العلوم^(٣٨).

وعلى سبيل المثال فقط، ما يذكره أبو حامد عن بحر الهند وفي بحر الهند خليج أحمر كالدّم وبحر أصفر كالذهب وخليج أبيض كاللبن وخليج أزرق كالزبد، والله يعلم من أي شيء تتغير هذه الألوان في هذه المواضع والماء في نفسه أبيض صاف كسائر المياه^(٣٩).

هذا يقصد رحالتنا بالخليج الأحمر البحر الأحمر، ومن المعروف أن المياه في البحر الأحمر تبدو حمراء في بعض المواقع؛ نظراً لوجود الشعاب المرجانية، وتأخذ المياه ألواناً مختلفة على حسب معامل انكسار الضوء على الماء ومدى عمق القاع ولون الرمال، وكذلك الأعشاب البحرية التي توجد في المياه.

ويحكى شيخنا عن سمكة تخرج من البحر مهاجمة أسماكاً أخرى فتفتر منها تلك الأسماك عابرة مجمع البحرين، وتأتي السمكة المهاجمة لتعبر في طلبها فيضيق عنها مجمع البحرين لكبرها وعظم حجمها فتراجع إلى البحر الأسود. وعرض مجمع البحرين ثلاثة فراسخ^(٤٠) وهذا يجعلنا نتساءل إذا كان عرض السمكة حوالي تسعة أميال فكم يكون طولها، أي كائن هذا؟! حتى الخيال الشعبي في حكاياته وأساطيره لم يصل إلى مثل هذا الحجم، فهل كان هذا خداعاً تجاه بعض الظواهر الطبيعية.

وبالحق أبو حامد فيما يراه، فلم تكن المبالغة قاصرة فقط على ما سمعه ونقله من الكتب، فيصف سمكة المنشار بأنها «سمكة كالجيل يدير رأسها وظهرها وذنبها ومن رأسها إلى ذنبها عظام سود كأسنان المنشار، كل عظم في رؤية العين أكثر من ذراعين، وكان بيننا وبينها في البحر أكثر من فرسخ، فسمعت الملاحين يقولون هذه السمكة تعرف بالمنشار إذا صادفت السفينة قسمتها نصفين»^(٤١).

وسمكة المنشار هذه سمكة يبلغ طولها حوالي المترين، وهذا الطول لا يرى في البحر من على بعد ثلاثة أميال كما يزعم.

وربما تأتي المبالغة هنا من رغبة في إضفاء الأهمية على حكايته، فلو أنها سمكة عادية ما استرعت انتباه أحد من الصامعين، وربما كان خوفه من البحر سبباً لتلك المبالغة، ونحن نعرف مدى الرهبة التي يشعر بها الإنسان وهو في البحر، وخاصة في تلك السفن البدائية. لذلك كانت أجمل حكايات العجائب والمغامرات وأكثرها إثارة هي الحكايات المتعلقة بالبحر؛ مثل حكايات السندباد.

ولنقرأ له هذا الوصف المتميز بالحيرة والتشويق والإثارة: «ولقد رأيت يوماً في البحر وأنا على صخرة والماء تحت رجلي قد خرج ذنب حية منقطة بسواد - (طولها) مقدار باع تطلب أن تقبض على رجلي فبعثت عنها، وأخرجت الحية رأسها كأنها رأس أرنب من تحت ذلك الحجر، فضلت خنجر كبيراً كان معي فطعت (به) رأسها فأدخلت رأسها تحت الحجر ثم قبضت على الخنجر فلم أقدر أن أخلصه منها، وكلما جرتته وجذبت له أقدر على تخليصه منها، فأمسكت مقبض الخنجر بيدي جميعه وجعلت (أجرم) وألصقه بالحجر كائني أقطع به

(٣٨) مزيد من التفاصيل حول حقائق أعاجيب البحار، حسين فوزي، المصدر السابق M. Edards & I. Spence: Adicionary of Non Classical Mythology, London, 1973.

(٣٩) أبو حامد، المصدر نفسه، ص ٩٣، (٤٠) أبو حامد، المصدر نفسه، ص ٩٤، الفرسخ: قال قوم إنه فارسي معرب وأصله فرسخ، وقال للفرسخين: الفرسخ عربي محض، يقال: انتظرناك فرسخاً من النهار أي طويلاً، وقال الحكماء استدارة الأرض في موضع خط الاستواء ٣٦٠ درجة والدرجة ٢٥ فرسخاً والفرسخ ثلاثة أميال والميل ٤٠٠٠ ذراع والذراع ١٢٤ أصبغاً والأصبغ ست حبات شعير مستعمرة بطول بعضها إلى بعض، وكل أربعة فراسخ بريد، يافوت، معجم البلدان ج ١، ص ٣٥. الممشقي، نخبة الدهر، ص ١٣، المصري، مسالك الأبحار، ج ٢ ورقة ١٣٠، ويقال إن أصل كلمة بريد هي «بريدة» فارسية وتعني محذوف الذنب لأن البغال التي كانت تحمل رسل الأكسرة كانت محذوفة الذنوب كالملازمة لها، ثم صارت هذه الكلمة وخفت إلى بريد، ثم سمي الرسول الذي يركب تلك البغال (بريداً) والمسافة بين موضعين أو سكينين بريداً. يوسف أحمد الشيرازي، الاتصالات، والمواصلات في الحضارة الإسلامية، لندن، ١٩٩٢، ص ٣٥، ٣٦.

(٤١) أبو حامد، المصدر نفسه، ص ٩٤-٩٥.

شيئاً، فتركت الخنجر وخرجت من تحت الحجر وإذا بها خمس حيات ورأس واحد (فجعبت من ذلك) فسألت من كان هنالك عن اسم هذه الحية، فقالوا هذه تعرف بأسم الحيات، وذكروا أنها تقبض على السمك في البحر وتأكله حتى تعظم، تكون كل حية أكثر من عشرين ذراعاً وأنها تقبض المركب وتأكل كل من قدرت عليه (من أصحابها) وأن الحديد لا يقطعها ولا يؤثر فيها، ثم يعد ذلك وقعت حية من هذه الحيات في صنادرة غلام كان معي فأخرجها إلى البر فرأيت مخطراً عجيبياً، فمها تحت رأسها في الموضع الذي يمكن أن يكون فيه البر، وحشاها في دماغها، وأدخلوا سكيناً في فمها وأخرجوا حشوائها فماتت، فملغزوا جلدتها فكان أرق من قشرة البصلة، خفيفاً ليناً، فكنت أجعله على يدي وأجر عليه السكين الحد المرفه الذي يحلق الشعر فلا يؤثر فيه ولا يعلق منه بشيء، وكان لحمها كلبية الغنم المطبوخة؛ ليس فيه عظم ولا يصلح للأكل، إلا أنهم يصطادون به السمك في السنارة، فالسمك يحبه ويصطاد السمك به (٤٧).

(٤٧) أبو حامد، المصدر نفسه، ص- من

٩٧- ٩٦.

ما سبق وصف للأخطبوط الذي يراه أبو حامد عجيبة، ولكنه وصف عادى وحقيقى للأخطبوط بمفهوما نحن الآن، ورغم ذلك فالوصف يتسم بالجمال والجانبيه من إنسان يراه للمرة الأولى ولا يعرف عنه شيئاً.

والوصف السابق يحتوى على جزءين أو مشهدين؛ المشهد الأول وهو ما رآه بنفسه وهو وصف ليس فيه من المبالغة شيء والأخر وهو ما يتعلق بما سمعه، وفيه قدر من المبالغة، فنحن نعرف أن الأخطبوط لا يقبض المركب، وأن أذرع لا تتيب تباعاً وأن الحديد يؤثر فيه.

ويظل الأمر المثير- الذي لا يجد له رجالتنا تفسيراً- عالقاً بنهذه لا يغيب عن باله إلى أن يلتقى بأحد ممن يلقى في كلامه ويسأله عنه: «وفي بحر الروم جزيرة يقال لها صنفية فيها جبل قريب من البحر يخرج منه نار تضيء بالليل إلى عشرة فراسخ. وقد رأيت جزيرة صنفية لما ذهبت إلى إسكندرية سنة أحد عشر وخمسمائة، وأخبرني ببغداد الشيخ الإمام الزاهد (العالم العلامة) أبو القاسم بن الحاكم الصقلي حين سأله عن تلك النار، قال: إن تلك النار تضيء على عشرة فراسخ لا يحتاج أحد معه في تلك المواضع إلى ضوء (ولا إلى سراج في طريق ولا في قرية لكثرة ذلك الضوء) ويخرج من تلك النار جمر كبير كأعدال القطن، يتقطع فيقع بعضها في البر فيصير حجراً أبيض خفيفاً يطفو على الماء لطفته، والذي يقع في البحر يصير حجراً أسود مثقلاً يحك به الأرجل في الحمام، يطفو على الماء أيضاً، وإن وقع حجر من تلك النار على حجر أو رمل احترق الحجر واشتعل كما يشتعل القطن حتى يقع ذلك الحجر ويصير غباراً كالكلحل، ولا يحترق الحشيش ولا اللثياب إلا الحجارة والحويان، فهذه النار تشبه نار جهنم التي قال الله عز وجل: ﴿وقسوها الناس والحجارة﴾ (٤٣) أعاذنا الله تعالى منها ومن عذابها، أمين يارب العالمين» (٤٤).

وهذا الوصف - كما هو واضح- وصف جميل لحالة ثوران بركان، ولكن كأنما عز على الحاكي ألا يذكر شيئاً يناهى المؤلف؛ وهو أن تلك النار لا تحرق الحشيش ولا اللثياب. وطبعاً نحن لا نقصد أن الحاكي أو الكاتب يتعمد ذكر تلك الغرائب، فهي قد حكيت له وصدقها وانتهى الأمر عند ذلك.

ونستشف من هذه الرواية أن رجالتنا يملك ذاكرة جيدة وشغفاً بالمعرفة، فقد رأى هنا البركان عام (٥١١هـ- ١١١٨م) وسأل عنه عندما كان في بغداد. ولكن في أي مرة؟ لم



(٤٣) للقرآن الكريم، سورة البقرة، الآية ٢٤،

سورة التحريم الآية ٦.

(٤٤) أبو حامد، المصدر نفسه، ص- من

١٠٤- ١٠٥.

يذكر تاريخاً محلياً. فقد مكث في بغداد أربع سنوات من عام (٥١٦هـ - ١١٢٢م) وبعد رحلاته أمضى في بغداد عام (٥٥٥هـ - ١١٦٠م) كتب التحفة في عام (٥٥٧هـ - ١١٦٢م).

وعندما ينتقل أبو حامد الحديث عن بحر الهند والصين نجده يذكر روايات غيره ولا يتحدث بلسانه أو يقول رأيت. فكل أحاديثه عن تلك البحار روايات لأشخاص أو مادة قرأها عند آخرين؛ وذلك لأنه لم يركب تلك البحار. وتبدو الأعاجيب (بمفهومه أو مفهوم عصره) هنا أكثر من غيرها في البحار الأخرى، ويرجع ذلك إلى أن البحار الأخرى عاشها وركبها عكس بحر الهند والصين فلم يرها.

كذلك يجدر بنا أن نذكر أن المحيط الهندي كان مسرحاً لأجمل القصص البحرية، خاصة في ألف ليلة وليلة. وهزار افسانه الفارسية والآداب الشعبية الهندية. ويرجع ذلك إلى كونه محيطاً مليئاً بالأسرار، فضلاً عن ثراء شطآنه أو بلدانه وتعدد حاصلاتها من نباتية وحيوانية ومعنوية، هذا جانب والجانب الآخر أمواج المحيط العاتية وتلون مياهه تبعاً لانتشار الشعب المرجانية وانكسار الضوء، واختلاف التيارات البحرية. وتعدد الرياح التي تهب عليه، بالإضافة إلى تنوع حيواناته البحرية. ووفق كل هذا فقد شهد المحيط الهندي أقدم النشاطات التجارية البحرية ولم يصبه في هذا سوى البحر المتوسط. كل هذا التفرع في الظواهر الطبيعية والمناخية بالإضافة إلى رغبة الإنسان في هذا المحيط أدى إلى نشوء كثير من الحكايات التي تفتزج فيها الخرافة بالحقيقة. بيد أنها غالباً ما كانت بالنسبة لمن يرويها أو يسمعها حقيقة وليست خرافة.

ولنش مع أبي حامد في مجلسه لحظات جميلة نستعيد بها ذكريات مجالس السمر والعلم «ركبت في مصر سنة اثنتي عشرة وخمسمائة واجتمعت بها مع الشيخ أبي العباس الحجازي، وكان ممن أقام بأرض الصين والهند أربعين سنة، وكان الناس يحدثون عنه بالعجائب، ولأن أريد أن أسمع منك شيئاً عن عجائب خلق الله تعالى، وكان الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر (محمد بن الوليد) الفهرى حاضراً فقال أبو العباس: قد رأيت أشياء كثيرة ولا يمكن أن أحدث بها؛ لأن أكثر الناس يحسبون أنها كذب، فقال الشيخ الإمام أبو بكر يكون ذلك من العوام الجهال وأما العقلاء وأهل العلم فإنهم يعرفون الجائز والمستحيل، وذكر عجائب خلق الله تعالى يستحب التحدث بها إظهاراً لقدرة الله تعالى في عجائب مخلوقاته. فقال له أبو العباس: دخلت جزيرة سرنديب...»^(٤٥) ويسرد إحدى العجائب.

ونجد هنا أن فكر الشيخ الإمام أبي بكر هو نفسه فكر الشيخ أبي العباس، وهو فكر يوقف العقل عن التفكير تجاه أي شيء وللرجح إلى مقدمة أبي حامد نجد الفكرة نفسها، ويبدو أن هذه الفكرة كانت سائدة في العالم الإسلامي وهي الهروب إلى الغيبات والإيمان بالعجازات الآتية من السماء، هروباً من الواقع الأليم الذي بدأ يشهده العالم الإسلامي في القرن الخامس الهجري، وقيل ذلك من شزق العالم الإسلامي سواه في شرقه أو غربه إلى وحدات، وطمع بعض القوى في احتلال بعض أقاليمه. فقد شاخ العالم الإسلامي ميكراً.

ويعد أبو حامد إلى أسلوب جديد في كتابته وهو الاستشهاد بما ورد في بعض الكتب عما سيزويه بعد ذلك «ويكون في جزائر بحر الصين طائر يعرف بالرخ يكون جناحه الواحد عشرة آلاف باع، ذكر ذلك الجاحظ في كتاب الحيوان، وكان قد وصل إلى المغرب رجل من التجار ممن سافر إلى الصين في البحر وأقام بها مدة ووصل إلى بلده المغرب بأموال عظيمة، وكان عنده أصل ريشة من جناح الرخ، وكان يضع فيها قربة من الماء، كان الناس يتعجبون من ذلك، وكان يعرف الرجل بعبد الرحيم الصيني، وكان يحدث بالعجائب

(٤٥) كراتشفسكي، المصدر السابق، ص ٢٩٥.



(٤٦) أبو حامد، المصدر نفسه، من - من
١٠٨ - ١٠٩.



فذكر..^(٤٦) ويتكلم عن الرخ والقبه التي تعول أكثر من مائة ذراع ويكتشفوا أنها ببضه الرخ.

وقد انتشرت قصة الرخ وببضته وشاعت في الكتابات والحكايات العربية، فجددها في ألف ليلة، وعجائب المخلوقات للقريني، وعجائب الهند ليرزك وغيرها. والحوادث الرئيسية في تحف الألباب هي نفسها في رحلات السندباد.

ويرى حسين فوزي «أنه إذا كانت أسطورة الرخ قائمة على مغالاة الرحالين فإن الريشة التي تنسب إليه لم تكن خرافة ما دامت قد رويت رأى العين. ويطن ألفريد جراند برييه مؤلف «التاريخ الجغرافي لمدغشقر» في أواخر القرن الماضي أن ما يباع في اليمن على أنه ريش الرخ، ويستعمل دناً للماء، هو في الحقيقة قصبه نوع من الخيزران، وأيد الكولونيل بول هذا التفسير وعرف الخيزران بأنه من نوع Saugus Ruphia أو Urania Speciosa،^(٤٧).

وينقل أبو حامد من عالم المحيطات وغرائبها إلى نيل مسمر فيتكلم عن التمساح ويصفه باعتباره عجيبة من العجائب، وهو كذلك بالنسبة لمواطني أبي حامد، ويذكر أيضاً طائر العقاب ويشبهه بالسر.

(٤٧) حسين فوزي، المرجع السابق، من
٧٥.

ويذكر أبو حامد الليل ويتكلم عن بحر الخزر وما به من جزر، وما فيه من عجائب، في عجالة، ولا نستطيع أن ندين إذا كان أبو حامد قد زار تلك المناطق التي يتكلم عنها أم أن حديده عنها سمعه من آخرين، إلى أن يأتي إلى ذكر نهر آتل «يجيء من فوق بلغار من ناحية الظلمات يكون مثل الدجلة مائة مرة (أو أكثر) يخرج منه إلى البحر سبعون فرعاً كل فرع كالدجلة ويبقي منه عدد سحسين بحر عظيم مشيت عليه في زمن الشتاء».^(٤٨) ونستشف من حديثه أنه زار تلك البلاد (بلغاريا وبعض المناطق في روسيا) ويعتبر بذلك من الرحالة المسلمين القلائل الذين وصلوا إلى تلك المناطق.

(٤٨) أبو حامد، المصدر نفسه، من ١١٥.

ونختتم حكايات عجائب البحر بحكاية جميلة علينا أن نقلها كما هي ولا نقاشها كما أمرنا أبو حامد وكما فعل هو عندما سمعها ولا أصبحنا من الجهال... ولم يحدد أبو حامد مسرح أحداث تلك الحكاية وإن كانت تلي حديثه عن البحر الأسود. ويقول: «ولقد حدثني بعض التجار أنها خرجت إليهم في سنة من الستين سمكة عظيمة فقبحوا أذننها وجعلوا فيها الحبال وجروها فأنفلتحت أذننها وخرج من أذننها جارية حسناء، جميلة بيضاء سوداء الشعر، حمراء الخدين، عجزاء، من أحسن ما يكون من النساء، ومن سرتها إلى نصف ساهاها جلد أبيض كاللبن خلفه يتصل بجسدها بستر حيها وجسدها ودبرها كالإزار دائر عليها، فأخذها الرجال إلى البر وهي تلمم وجهها وتكشف شعرها وتضع ذراعها وتديها كما تفعل النساء في الدنيا حتى ماتت في أيديهم، فتياركة الله ما أكثر عجائبه وخلقه».^(٤٩)

(٤٩) أبو حامد، المصدر نفسه، من - من
١١٩ - ١٢٠.

وكأنما أراد صاحبنا أن تتشابه خاتمة كتابه بخاتمة الإنسان بعد موته، فعنون بابه «في صفات الحفائر والقبور وما تضمنت من العظام إلى يوم البحث والنشور»^(٥٠). وبعد الوعد بالبعد بالجنة للصالحين والمقربين، والوعيد بعذاب القبور ونار جهنم، يذكر كهف لوشة وما به من موتى وعددهم سبعة وثلاثمهم كلهم مما يوحى بأنهم أصحاب الكهف.

(٥٠) أبو حامد، المصدر نفسه، من - من
١٢٠ - ١٢٧.

ويبدو من روايته تلك أنه لم يشاهد الكهف ولكنه يروي «رأيت في بلدى غرناطة قبر رجل من الأمراء ظالماً غاشماً قاتلاً ظلماً وعدواناً، كان اسمه قراح، وأنه لما مات بنى على قبره قبة عظيمة وعمل على قبره ألواح من الرخام الأبيض كالمعاج، فنقطع ذلك الرخام واسود واحترق وأسودت القبة من الدخان الذي يخرج من قبره حتى صارت كالأتون، ولم

(٥١) أبو حامد، المصدر نفسه، ص-ص ١٢١-١٢٢.

(٥٢) أبو حامد، المصدر نفسه، ص ١٢٦.
(٥٣) باشفرد: يسكنون الفين والفين السبعة بلاد بين القسطنطينية والبلغار، أما أنا فقد وجدت حبلى طائفة كبيرة يقال لهم الباشغرية، شرق القسور، والرجوه جناً، يتفقهون على مذهب أبي حنيفة، فسألت رجلاً عن بلادهم فـقال: أما بلادنا فمن وراء القسطنطينية في مملكة أمة من الفرنج يقال لهم الهلكر، ونحن في وسط بلاد النصرانية، فشمالنا بلاد الصقالية وقبليها بلاد البلبا- يعنى رومية والبلبا رئيس الإفرنج وهو عديم نائب المسيح- وفي غربنا الأندلس وفي شرقنا بلاد الروم قسطنطينية والمسافة إلى بلادنا من هنا (حبلى) نحو شهرين ونصف، ومن القسطنطينية إلى بلادنا نحو ذلك، وأما الأسطوخري فقد ذكر في كتاب من باشفرد إلى البرتغال (خمس وعشرون مرحلة، ومن باشفرد إلى البلباك (روم) سنة من الأراك)، وقيوت، معجم البلدان، بيروت ١٩٥٥، ج ١، ص-ص ٣٢٢-٣٢٣.

(٥٤) المقتل: لغة كل ما يوزن به قليلاً أو كثيراً، وشرعاً قدر مخصوص يزن ٢٢ قيراطاً، فالمقتال درهم وثلاثة أسباع درهم، ووزنه بالجرم ٤، ٤ . مخمرد السبكي، الديون الخالص، الجزء الثامن، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٣٩.

(٥٥) القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية ٦٩.

(٥٦) أبو حامد، المصدر نفسه، ص-ص ١٢٢-١٢١.

(٥٧) القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية ٦٩.

(٥٨) أبو حامد، المصدر نفسه، ص-ص ١٣٥-١٣٨.

(٥٩) أبو حامد، المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

يدفن أحد بقره ميئاً، وكنت أذهب مع الناس إلى قبره للاعتبار، ونأخذ من سواد دخان قبره كما يؤخذ من الأتون السواد، وهذا عذاب ظاهر وأمثاله (في الدنيا) كثيرة» (٥١).

وكلام كهذا (من رجل ساج وأجاب أكثر عمره فضلاً عن كونه رجل دين) كلام ساذج؛ لأنه لو كان عذاب الناس في الدنيا لما عم الظلم والفساد.

ثم ينقل عن الشعبي صاحب كتاب «سير الملوكة» بعض الحكايات التي تعظم من عذاب الآخرة وبعض أبيات من الشعر وجدت في قبر أحد ملوك عاد، وإحدى تلك القطع الشعرية على سبيل المثال:

أنا شداد ابن هاد صاحب القصر المشيد
وأخو الشدة والباسام والعمر السديد (٥٢).

وبالنظر إلى هذا الشعر نجد أن صاحبه شداد بن عاد كذبه بعد وفاته كما يتبين من صياغته، وينطبق هذا على الأمثال الأخرى، فكيف يكون ذلك وهكذا أغلب الشعر في هذا الباب صياغته تدل على أنه كتب بعد وفاة قائله.

ويبدو أن فن كتابة الأعاجيب ملك على أبي حامد نفسه فلم يقطع بالمبالغات والحكايات الخيالية التي سمعها، وإنما تمدى ذلك إلى ما رآه بنفسه، ولقرأ حكاياته أولاً... ثم أقام أولئك الجبارين في أرض بلغار وفي باشفرد وقد رأيت قبورهم في باشفرد ثنية أحدهم أربعة أشبار، طول السن وعرضه شبران، وقد كان عدلى في باشفرد (٥٣)، نصف أصل الثنية، أخرجت لي من فكه الأسفل، والنصف الثاني يقطع من القدم، فكان عرض نصف الثنية شبرا ووزنها ألف ومائتي مثقال (٥٤) أنا وزنتها وهي الآن في داري في باشفرد... مثل هذا وهو كما ذكره الشعبي في سير الملوك، والله عز وجل قد قال ﴿وزادكم في الخلق بسطة﴾ (٥٥)، (٥٦).

لم يرد علينا سواء في المكشفات والحفريات أو حتى القراءات عن أناس تبلغ طول السن للأجدة حوالي المتر طولاً، وهكذا باقي الصفات الخاصة بالعنصر والاصلاح، ويذكر أن لديه إحدى تلك الأسنان، فهل حقيقة شاهد ذلك واستبعد هذا؛ لأن هذا أصلاً غير موجود، أم أنها أجزاء حيوان من حيوانات ما قبل التاريخ المنقرضة ولم يدق في هذه الأجزاء، وفرح لأنه وجد ما يؤكد قول الله تعالى: ﴿وزادكم في الخلق بسطة﴾ (٥٧).

ويذكر صاحب للحقة عجائب القبور في مصر، وقوتيا، ويحكى عن زمان عمر بن الخطاب رضی الله عنه ويحكى حكاية عن يخنتمسر ودانيال (٥٨) تنبه حكايات ألف ليلة وليلة في طريقة بلاتنا وعنصر التشويق وجانب الخيال، وأخيراً الموصلة، ويحكى حكاية حدثت في المغرب، ويعود مرة أخرى فيحكى قصة عفان وغلانم الزنجي ولها مثيل في ألف ليلة.

وسعرض لجزء ورد في مخطوطات للتحفة بالجزائر، نشره فران ولم يرد في باقي المخطوطات.

ويتحدث فيه أبو حامد عن القسطنطينية التي يسميها رومية العظمى، وتبين من حديثه عنها أنه لم يشاهدها ولكنه سأل بعض المسلمين الذين يسافرون إليها ممن في باشفرد عن صفتها، وطبعاً ولا يخلو وصفها من عجائب وغرائب.

ويمرج إلى ذكر وطنه الأندلس من خلال ما كتبه ابن حازم في رسالته «إن أرضها شامية في طبيعتها، تهامية في اعتدالها واستوائها، أهوازية في عظم خراجها وجبايتها» (٥٩)، ويظهر هنا اعتزاز أبي حامد بوطنه وحب له فيختار أجمل صفة في كل

بلد ويسمونها على وطنه (وبهذا تكون الأندلس جنة الله على الأرض) واختيار أجمل ما فى كل بلد يكشف لنا عن دراية ومعرفة أبى حامد بأحسن صفة فى كل بلد.

ويذكر عجائب مدينة من بلاد كرمان اسمها حمص، ثم يتكلم عن الزرى وأصهبان وبلاد أخرى من مختلف البقاع لا يربطها رابط إلا عجائبها، ونستدل من كلامه أنه لم يشاهد أغلبها.

ويلمح أبو حامد أخيراً حديث العجائب جانباً، ويبدأ بتذكر موجز لخصائص بعض البلدان وما تتميز به، وواضح أن هذه الخصائص أو بعضها منقول من كتب أخرى «فالهند بحرهما هادر وجبلها ياقوت وشجرها عود... والشام عروس بين نساء جلوس، ومصر هراوها راكد وجوها متزايد تطول الأعمار وتسود الإيثار» (٦٠).

ثم يذكر الخصائص العملية لبعض البلدان فيقال «حكماء اليونان وأطباء جنديا سبور وصاغة حران وحاكّة اليمن» (٦١).

ويسطرطد فيتكلم عن خصائص البلاد فى الأحجار ثم خصائصها فى الحيوان وخصائصها فى الملابس وفى الأدباء، والمركوب، والموالو، والشمار، والرياحين، والخلق والأخلق. (٦٢).

ويعود مرة أخرى بعد ما ذكره فى الفصل الثامن ليتكلم عن المبانى العظيمة، فيذكر سد ذى القرنين نقلاً عن ابن خردذابه، ويذكر كنيسة باليمن بناها أبرهة بصفاء، وقصر بهرام حور قرب همدان... وحائط العجوز دلوكا بمصر، ويذكر الأهرام ومنازة الإسكندرية مرة أخرى نقلاً عن المسعودي (٦٣).

ويختتم أبو حامد الكتاب بهذا الجزء الإنشائي، وهو جزء صغير لا يتعدى عشرين صفحة، ويلاحظ أن بعضاً من مواد هذا الجزء وردت فى ثلثا الكتاب. ونعتقد أن كاتب هذا الجزء هو أبو حامد نفسه؛ لأن أسلوب الكتابة واحد، وموضوعه هو نفسه موضوع الكتاب. ويبدو أن سبب إضافة هذا الجزء أن هناك بعض المعلومات أضيفت إلى معارف أبى حامد، والأرجح أنه عرفها بالاطلاع وليس بالسماع، خاصة فيما يخص البلاد من خصائص، ورأى أن يضيفها بعد أن فرغ من كتابة الكتاب.

وبالنظر إلى الكتاب والمكاتب مرة أخرى بعد الانتهاء من قراءته نجد أن تحفة الألياب رغم أنه كتاب رحلة لرحالة إلا أنه يختلف عن كتب الرحالة كابن جببر، وابن فضلان، وابن بطوطة، وهو أقرب فى شكله إلى مروج الذهب. وكاتبه المسعودي من أشهر الرحالة، ومع ذلك لم يشتهر مروج الذهب بأنه كتاب رحلة - وإن اختلف عنه فى المضمون وطريقة العرض ومنهج الكتابة، فضلاً عن الروح العلمية والتفنية التى تسود مروج الذهب.

فتحفة الألياب أخذ شكل الكتاب الموضوع له خطة وأبواب ومكثا، هذا جانب. الجانب الآخر وهو المضمون؛ فهو ليس كتاباً فى الجغرافيا أو فى التاريخ أو فى حياة الشعوب أو كتاباً لرحالة ذى عين لاقطة لكل ما تراه، كما نرى عند ابن جببر وابن بطوطة. ولكنه جمع بين دفتيه بعض غرائب وعجائب الدنيا، وكثير منها الآن لا يأخذ هذه الصفة وإن كانت تظهر عجيبة فى العصر الذى حكيت فيه. وهناك عجائب أخرى، ولكنها حقائق موجودة وملحوسة، رأها أبو حامد وشاهدها نحن الآن وتعتبر اليوم وغداً عجيبة مثل الأهرام.

ويرى البعض أن اهتمام العلماء بأبى حامد راجع لأنه كان من أوائل من انتبهوا بالعلم الجغرافى العربى نحو ما يسمى بعلم الكون أو الكوزمولوجى Cosmology مع شئى من

(٦٠) أبو حامد، المصدر نفسه، ص ٢٠٨.

(٦١) أبو حامد، المصدر نفسه، ص ٢٠٨.

(٦٢) أبو حامد، المصدر نفسه، ص ٢٠٩ - ٢١٧.

(٦٣) أبو حامد، المصدر نفسه، ص ٢١٧ - ٢٢٩.



(٦٤) حسين مؤنس، المرجع السابق، ص ٦٦ - ٦٧ .

Cosmogony (٦٤) .

وإذا نظرنا إلى تعريف علم الكون أو علم الكونيات نجد أنه مجال البحث في أصل ووصف ومسح الكون وعلاقته بالكرة الأرضية، ويعتمد هذا العلم إلى حد كبير على علوم الرياضيات والفلك والجيولوجيا والفلكية . وكان قديماً مرادفاً أو على الأقل وثيق الصلة بالجغرافيا والفيزيوغرافيا (٦٥) . نجد أن تحفة الألباب بعيدة كل البعد عن علم الكونيات . وربما يرجع سبب اهتمام العلماء به إلى أنه تكلم في رحلته عن مناطق ندرت زيارة الرحالة لها، خاصة في تلك العصور (روسيا - هنغاريا - بلغاريا) حيث كان اهتمام معظم الرحالة منصباً على العالم الإسلامي، أما هذه الأصقاع فلم تحظ بزيارة الرحالة إلا نادراً؛ لذلك كان الاهتمام بما كتب أبو حامد .

وقد كانت مصادر تحفة الألباب ثلاثة: المشاهدة ، السماع ، النقل، ويبدو أن قراءته كانت محدودة؛ فاعتماده على الكتب كان ضئيلاً، ويبدو ضعف هذا الاعتماد فيما ذكره من كتب . .

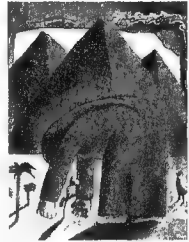
وإذا كان الكاتب قد كتب كل ما رآه أو سمعه لاحتوى الكتاب على مادة ضخمة جداً، وكانت إفادته أعظم من ذلك بهرامل . ولكن يبدو أن الكاتب لم يكن يرى أو يسمع أو ينقل إلا ما يوافق ما اختطه لنفسه، وما يعتقد بأن هذا هو المفيد . فقلت مادته وتضائل تفهها . ولو أن أبا حامد حاول حتى أن يمرر ما رآه أو ما سمعه على عقله لأخرج لنا مادة أقيم، وربما راجع ما كتبه وغير ما اختطه لنفسه، ولكنه قطع بأن يكون دوره هو دور الناقل فقط سواء مما تراه العين أو تسمعه الأذن .

ورغم أن التحفة مليء بالعجائب والخرافات، إلا أننا إذا حاولنا أن نقيم تلك المصادر التي استقى منها أبو حامد معارفه لوجدنا أن أسبق المصادر هو المصدر المتعلق بالمعانية أو بما رآه هو، فما يزيد عن تسعين في المائة من تلك المعارف صحيحة وليست من العجائب في شيء، أما مصدر تلك العجائب هو النقل والسماع وهما المصدران الغالبان على الكتاب . ولو أن أبا حامد اتبع في كتابته وتحقيقه القول الذي ذكره عند حديثه عن قلعة أوشان بأنه «ليس للخبر كالمعانية» (٦٦) وجعله نهياً له لأخرج كتاباً عظيماً .

ولكن يبقى أن الكاتب يعرف ما يريد من الكتاب فاخط للكتابة خطة، وقسمه، إلى أبواب، ووضع في كل باب المادة التي تلامه، كما تميز الكتاب بأسلوب سهل مفهوم . فلم يعتمد على جزالة اللفظ وتعقيد الأسلوب، إنما جاء أسلوبه سهلاً ميسوراً . بالإضافة إلى عناصر التشويق التي بالكتاب وحويوية المادة التي به، خاصة في الفصول الأول والثالث . ويعتبر أبو حامد من أوائل من وضعوا كتب العجائب واتجهوا بها تلك الوجهة الخرافية . وقد تبعه وأخذ عنه كثيرون؛ كالقزويني وابن الوردي والدميري وغيرهم .

وأهمية هذا الكتاب ربما ترجع إلى أنه قدم مادة يخرم بها العامة ويروها القصاصون للتسلية وفي مجالس السمر، بل - وكما سبق القول - فإن به وبألف ليلة بعض الحكايات المشابهة، فلو استطعنا حسم زمن كتابة ألف ليلة لعرفنا أيهما أخذ عن الآخر .

يرى ريتوان المؤلف كان يوسعه تقديم خدمات كبرى في محيط الجغرافيا والتاريخ الطبيعي لو أنه جمع إلى طبيعته المتشوقة إلى المعرفة نصيباً أوفر من الاطلاع وروح النقد، (٦٧) .



(٦٦) أبو حامد، المصدر نفسه، ص ٢١٤ - ٢١٥ .

(٦٧) كراتشوكسكي، المصدر نفسه، ص ٢٩٥ .

ويرى كراتشكوفسكى أنه من المستحيل تجاهل أبى حامد فى الأدب الجغرافى، حيث اكتسب شهرة عريضة لدى جمهرة القراء؛ لأن المنهج الذى اتبعه فى الجمع بين معطيات راقية دقيقة وضروب من العجائب مختلفة فى وحدة كوزموغرافية قد راق كثيراً للأجيال التالية.. وقد ضمن أبو حامد تخميناً صحيحاً حاجة الأجيال للقادمة إلى هذا الضرب من المؤلفات، فمنذ ذلك الحين أصبح حظ الكوزموغرافيا بما يلازمه من عنصر الغرائب محبباً إلى المبلّغات للشعبية بشكل خاص، وليس فى مقدورنا بطبيعة الحال أن نعتبر هذا النمط خطوة تقدمية فى ميدان العلم، اللهم إذا استثنينا نقاطاً معينة فيه^(٦٨).

(٦٨) كراتشكوفسكى، المصدر نفسه، ص ٢٩٧.

وهذا البحث لا يسعى إلى تقييم أبى حامد بمفاهيم عصرنا، فكل شخص رهن عصره وملابساته وأفكاره وظروفه الاجتماعية والنفسية التى لا نعرف عنها إلا القدر اليسير. وفى ضوء هذا لا نملك إلا توجيه الشكر لأبى حامد على ما قدمه للعالم من مادة عن بعض مناطق شرق أوروبا وإن بدت نادرة، إلا أنها مادة ثمينة ثقلاً من كتب عنها خلال تلك العصور.

ولئن بدا بعض اللوم فى سطور البحث فهذا راجع إلى أن كاتبنا كان بوسع تقديم معلومات قيمة وكثيرة جداً عن تلك المناطق، خاصة أنها أصبحت بمثابة وطنه، حيث تزوج منها هو وابنه، وقبيل وفاته فى بغداد كان يتمنى العودة إليها، بالإضافة إلى ذلك أنه عمر إلى التسعين. ولهذا كان أحرى به أن يقدم لنا فصولاً ممتعة ومتنوعة وذائخة بكل المعارف المتاحة فى زمنه. ولكن للأسف كان لاهتمامه وشاغله الأكبر هو الإخبار عن كل ما خرج عن نطاق المؤلف فى عصره.

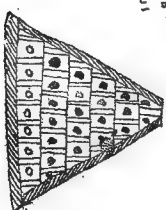
وأخيراً فإننا لا نبخس أو نقل من قدر المادة العجائبية التى قدمها لنا أبو حامد، فهى رغم عدم إفادتها لنا معرفياً إلا أننا نشعر بالتشويق والإثارة عند قراءتها، بل حقيقة تجعلنا تلك المادة أو الحكايات المثيرة نترك زماننا عاكدين إلى زمن تلك الحكايات. بالخيال طبعا. متحلقين فى جلسات السمر وأمسيات الليل المقمرة.

وبالتأكيد كان لهذه المادة نفع كبير فى تلك العصور، حيث إنها كانت منبعاً مهماً للترفيه عن النفس والترويح عنها بعد عناء يوم حافل. فكانت هى أحاديث السمار فى الليالى. بدليل كثرة المستنسخات من هذا الكتاب وظهور عشرات المؤلفات بعد ذلك من العجائب. فصلاً عن أنها كانت دافعاً وبعثاً لروح الرحلة والمغامرة والبحث. لذلك، فقد أدت خدمة كبيرة للمعرفة ولو بطريقة غير مباشرة.



هذه الامور على ما قد تبرز خاتمك ابيت وعلما اسما
غنى عن وصفى كما ناذ هيب حسنا قد حو به انسان على كركي
مستغنى يمشى استعجى من تحت ذلعا المشا لا يبين
الجلد لانه كبح الان يمشى منذ ارهشته دريا قد و بنه ابريه
وهذه صفات الصوره

فقد بعثت من ذلك
على يد الخبير المفسر
كالسيد سباه
الاسير لا يرجع لمان
الما على بلاد الهند
ابدا صميا ولا شتا
فقد رايت به اهل مصر
يقولون اننا ترك
هذه الامصار وشتا
لا ينقطع ولا يصل الي
الارمنه يدي وهي
من الجاهل في الجاهل
الذين هم من بلاد
عرب خالاهم من بلاد
البحر مشكل الوجه
عليه دناءه العصور

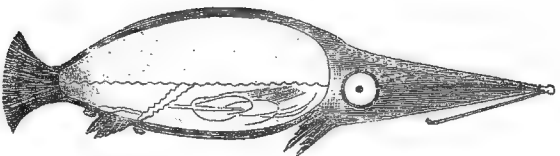
[illegible]

P. 102, l. 5 *infra*. *lawn* ^{لawn}, au lieu de *lawn*.

P. 106, l. 9. *lawn* ^{لawn} *ajouter* : cf. *lawn* ^{لawn}, *lawn*, p. 150, l. 3; l. 4 *infra* : *lawn* ^{لawn}, au lieu de *lawn*.

P. 106, l. 15. Au lieu de *lawn*, lire *lawn*.

P. 106, vers. y. Surprimer le *lawn* au *lawn* de *lawn*, qui se rapporte à une autre *lawn*. La *lawn*, *lawn* au pluri *lawn* du texte de *lawn* ^{لawn} est une *lawn* de la côte tunisienne. *lawn* de la *lawn*, cf. la *Description maritime des côtes de l'Afrique* par le commandant A. Dahan, suivie de notes par M. de Trazz, ingénieur hydrographe (Paris, 1887, in-8°), est rattachée à 35 milles au N. du cap Nègre; sa plus grande dimension est d'un peu moins de 3 milles; elle est formée par des terres sans hautes dont les sommets sont bien distincts et très faciles à reconnaître de loin. C'est de *lawn*, qui est appelé communément le *pit de la Gafsa*, à 877 mètres de hauteur; sa forme est celle d'un pain de sucre; du côté N. se présente avec un aspect sautoir, étant précédé d'un escarpement de grands rochers sans et escarpés. Les sommets les plus élevés, qui à 470 mètres, se trouve presque au milieu de la longueur de *lawn*, sa forme est plus élevée et un peu arrondie; aux 3 les deux il existe un affaissement qui est cause que de loin la pic paraît comme une *lawn*. Vers la S. O., à la distance d'un mille et demi, il y a deux *lawn* ou grands rochers qui sont d'un aspect très différent, le plus grand est désigné sur plusieurs cartes sous le nom de *Gallien de l'Est* ou du *Pennin*, au simplement *Gallien*; l'autre, qui est remarquable par sa forme conique très élancée, est connu sous le nom de *lawn* ou *lawn* de *Gallien*; à l'ouest, c'est-à-dire dans sa partie S. O. il y a un troisième rocher beaucoup plus bas et qu'on n'aperçoit que lorsqu'on passe très près. Il existe 3 très autres îlots dans la partie N. E. de la *Gallien*, appelés *les Gafsa*; le plus gros d'entre eux, qui est aussi le plus ou *lawn*, à un mille de *lawn* principale, porte le nom de *Gallien de l'Est* ou du *lawn*; il a un petit rocher peu élevé à sa pointe N. O. (p. 164-165. avec une carte de ces îles et liste). La *lawn* et la *lawn*, dit encore le même ouvrage (p. 166), y présentent abondamment du gibier et de poisson, on y trouve quantité de lapins et de chèvres. La sal de la *lawn* pourrait être cultivée, quelque la *lawn* du terre végétale ne soit pas bien épaissies; ce qui contraindrait à lui donner cet air *lawn* et *lawn*, ce sont les myrtes continus qu'y font les *lawn* et les *lawn*; presque toutes les plantes médicinales sont abondantes.



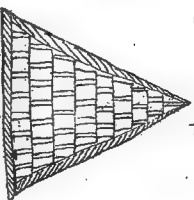
البحر فاستقر في عليه بعد اتصاله به الشمس و لم يستقر في ذلك حتى انزل الله
الأمواج بسبحانه فظهرت طغفيا فأنزل الله له عاصفة كجبل الزبرجد
وهو على صورة كاسه الموقد التي كانت في خاصيته فأنزل الله لهم الطوفان
فجاءه على كجبل وادخلوه معه سبعة دهرين فظهر الطوفان ودمر
حيث يخرج إلى الله البحر إلى المداين فأنزل الله فيه عاصفة كجبل الزبرجد
فجاءت إليه نيا وهداه مصفاه



١٠٠
 ١٠١
 ١٠٢
 ١٠٣
 ١٠٤
 ١٠٥
 ١٠٦
 ١٠٧
 ١٠٨
 ١٠٩
 ١١٠
 ١١١
 ١١٢
 ١١٣
 ١١٤
 ١١٥
 ١١٦
 ١١٧
 ١١٨
 ١١٩
 ١٢٠
 ١٢١
 ١٢٢
 ١٢٣
 ١٢٤
 ١٢٥
 ١٢٦
 ١٢٧
 ١٢٨
 ١٢٩
 ١٣٠
 ١٣١
 ١٣٢
 ١٣٣
 ١٣٤
 ١٣٥
 ١٣٦
 ١٣٧
 ١٣٨
 ١٣٩
 ١٤٠
 ١٤١
 ١٤٢
 ١٤٣
 ١٤٤
 ١٤٥
 ١٤٦
 ١٤٧
 ١٤٨
 ١٤٩
 ١٥٠
 ١٥١
 ١٥٢
 ١٥٣
 ١٥٤
 ١٥٥
 ١٥٦
 ١٥٧
 ١٥٨
 ١٥٩
 ١٦٠
 ١٦١
 ١٦٢
 ١٦٣
 ١٦٤
 ١٦٥
 ١٦٦
 ١٦٧
 ١٦٨
 ١٦٩
 ١٧٠
 ١٧١
 ١٧٢
 ١٧٣
 ١٧٤
 ١٧٥
 ١٧٦
 ١٧٧
 ١٧٨
 ١٧٩
 ١٨٠
 ١٨١
 ١٨٢
 ١٨٣
 ١٨٤
 ١٨٥
 ١٨٦
 ١٨٧
 ١٨٨
 ١٨٩
 ١٩٠
 ١٩١
 ١٩٢
 ١٩٣
 ١٩٤
 ١٩٥
 ١٩٦
 ١٩٧
 ١٩٨
 ١٩٩
 ٢٠٠
 ٢٠١
 ٢٠٢
 ٢٠٣
 ٢٠٤
 ٢٠٥
 ٢٠٦
 ٢٠٧
 ٢٠٨
 ٢٠٩
 ٢١٠
 ٢١١
 ٢١٢
 ٢١٣
 ٢١٤
 ٢١٥
 ٢١٦
 ٢١٧
 ٢١٨
 ٢١٩
 ٢٢٠
 ٢٢١
 ٢٢٢
 ٢٢٣
 ٢٢٤
 ٢٢٥
 ٢٢٦
 ٢٢٧
 ٢٢٨
 ٢٢٩
 ٢٣٠
 ٢٣١
 ٢٣٢
 ٢٣٣
 ٢٣٤
 ٢٣٥
 ٢٣٦
 ٢٣٧
 ٢٣٨
 ٢٣٩
 ٢٤٠
 ٢٤١
 ٢٤٢
 ٢٤٣
 ٢٤٤
 ٢٤٥
 ٢٤٦
 ٢٤٧
 ٢٤٨
 ٢٤٩
 ٢٥٠
 ٢٥١
 ٢٥٢
 ٢٥٣
 ٢٥٤
 ٢٥٥
 ٢٥٦
 ٢٥٧
 ٢٥٨
 ٢٥٩
 ٢٦٠
 ٢٦١
 ٢٦٢
 ٢٦٣
 ٢٦٤
 ٢٦٥
 ٢٦٦
 ٢٦٧
 ٢٦٨
 ٢٦٩
 ٢٧٠
 ٢٧١
 ٢٧٢
 ٢٧٣
 ٢٧٤
 ٢٧٥
 ٢٧٦
 ٢٧٧
 ٢٧٨
 ٢٧٩
 ٢٨٠
 ٢٨١
 ٢٨٢
 ٢٨٣
 ٢٨٤
 ٢٨٥
 ٢٨٦
 ٢٨٧
 ٢٨٨
 ٢٨٩
 ٢٩٠
 ٢٩١
 ٢٩٢
 ٢٩٣
 ٢٩٤
 ٢٩٥
 ٢٩٦
 ٢٩٧
 ٢٩٨
 ٢٩٩
 ٣٠٠
 ٣٠١
 ٣٠٢
 ٣٠٣
 ٣٠٤
 ٣٠٥
 ٣٠٦
 ٣٠٧
 ٣٠٨
 ٣٠٩
 ٣١٠
 ٣١١
 ٣١٢
 ٣١٣
 ٣١٤
 ٣١٥
 ٣١٦
 ٣١٧
 ٣١٨
 ٣١٩
 ٣٢٠
 ٣٢١
 ٣٢٢
 ٣٢٣
 ٣٢٤
 ٣٢٥
 ٣٢٦
 ٣٢٧
 ٣٢٨
 ٣٢٩
 ٣٣٠
 ٣٣١
 ٣٣٢
 ٣٣٣
 ٣٣٤
 ٣٣٥
 ٣٣٦
 ٣٣٧
 ٣٣٨
 ٣٣٩
 ٣٤٠
 ٣٤١
 ٣٤٢
 ٣٤٣
 ٣٤٤
 ٣٤٥
 ٣٤٦
 ٣٤٧
 ٣٤٨
 ٣٤٩
 ٣٥٠
 ٣٥١
 ٣٥٢
 ٣٥٣
 ٣٥٤
 ٣٥٥
 ٣٥٦
 ٣٥٧
 ٣٥٨
 ٣٥٩
 ٣٦٠
 ٣٦١
 ٣٦٢
 ٣٦٣
 ٣٦٤
 ٣٦٥
 ٣٦٦
 ٣٦٧
 ٣٦٨
 ٣٦٩
 ٣٧٠
 ٣٧١
 ٣٧٢
 ٣٧٣
 ٣٧٤
 ٣٧٥
 ٣٧٦
 ٣٧٧
 ٣٧٨
 ٣٧٩
 ٣٨٠
 ٣٨١
 ٣٨٢
 ٣٨٣
 ٣٨٤
 ٣٨٥
 ٣٨٦
 ٣٨٧
 ٣٨٨
 ٣٨٩
 ٣٩٠
 ٣٩١
 ٣٩٢
 ٣٩٣
 ٣٩٤
 ٣٩٥
 ٣٩٦
 ٣٩٧
 ٣٩٨
 ٣٩٩
 ٤٠٠
 ٤٠١
 ٤٠٢
 ٤٠٣
 ٤٠٤
 ٤٠٥
 ٤٠٦
 ٤٠٧
 ٤٠٨
 ٤٠٩
 ٤١٠
 ٤١١
 ٤١٢
 ٤١٣
 ٤١٤
 ٤١٥
 ٤١٦
 ٤١٧
 ٤١٨
 ٤١٩
 ٤٢٠
 ٤٢١
 ٤٢٢
 ٤٢٣
 ٤٢٤
 ٤٢٥
 ٤٢٦
 ٤٢٧
 ٤٢٨
 ٤٢٩
 ٤٣٠
 ٤٣١
 ٤٣٢
 ٤٣٣
 ٤٣٤
 ٤٣٥
 ٤٣٦
 ٤٣٧
 ٤٣٨
 ٤٣٩
 ٤٤٠
 ٤٤١
 ٤٤٢
 ٤٤٣
 ٤٤٤
 ٤٤٥
 ٤٤٦
 ٤٤٧
 ٤٤٨
 ٤٤٩
 ٤٥٠
 ٤٥١
 ٤٥٢
 ٤٥٣
 ٤٥٤
 ٤٥٥
 ٤٥٦
 ٤٥٧
 ٤٥٨
 ٤٥٩
 ٤٦٠
 ٤٦١
 ٤٦٢
 ٤٦٣
 ٤٦٤
 ٤٦٥
 ٤٦٦
 ٤٦٧
 ٤٦٨
 ٤٦٩
 ٤٧٠
 ٤٧١

هم نماينده طباق

انصروه والمصرم الذي فتحه الكائنون وهف ه صفه

[illegible]

الجنبية

تراث وخصوصية

د. صلاح أحمد البهنسى

نظرة تاريخية

الجنبية من مكونات الزى اليملى خلال فترات العصر الإسلامى، فقد بيعت جنبية الإمام شرف الدين، والتي ترجع إلى النصف الثانى من القرن السابع الهجرى، الثالث عشر الميلادى، بمبلغ مليون دولار. وفى خلال فترة الحكم العثمانى لليمن صورت مخطوطة من مقامات الحريري محفوظة الآن فى مكتبة الجامع الكبير بمدينة صنعاء، وتضمن صوراً آدمية لرجال ينطقون بأحزمة مزخرفة يتوسطها الجنبيات.

الجنبية: قيمة اجتماعية وعملية

إن كان التمنطق بالجنبية أمر يشمل كل فئات المجتمع اليملى، إلا أن الجنبية تختلف من حيث المواد التي تتكون منها ومن حيث شكلها العام من فئة إلى أخرى حتى إنه يمكن من خلالها التعرف على المكانة الاجتماعية والمادية للشخص الذى لبسها، ونتيجة لذلك فقد شاع القول لدى اليمنيين إن «الرجل بقدر جنبتيته، والجنبية تثمن بصاحبها» (صورة ٢)، ولعل من أهم مظاهر التميز التي اختلفت بها بعض فئات المجتمع تلك الطريقة التي تلبس بها فئة القضاة والسادة للجنبية حيث تأخذ الجنبية شكلاً مائلاً لا مستقيماً، كما أن نهاية العنسيب (الغندم) من أسفل يكون به انحناء بسيط على شكل حرف الراء، وينتهي بكرة معدنية صغيرة (صورة ٣).

لكل شعب تراثه الذى يعبر عنه، وينسجم معه ويمثل ذلك فى مختلف العادات والتقاليد التي ترتبط بكافة المناسبات، وفى الأزياء. ويتولد هذا التراث نتيجة للظروف البيئية التي تسود المجتمع. ونظراً للطبيعة الجبلية التي تطلب على معظم مناطق بلاد اليمن، فقد نشأت لدى هذا الشعب كخيبر من العادات والتقاليد التي تتماشى مع هذه الظروف، كما أن تكوين الزى الشعبى اليملى جاء استجابة لهذه الظروف. وتعتبر الجنبية من أهم مظاهر الموروث الشعبى اليملى، كما أنها على رأس مفردات الزى الشعبى. وتدل الشواهد الأثرية الباقية على أن اليمنيين قد استعملوا الجنبية منذ العصور القديمة، ومن أمثلة ذلك تمثال من الحجر يرجع للقرن السابع قبل الميلاد، والم محفوظ فى المتحف الوطنى فى مدينة صنعاء، يمثل الملك «معدى كرب» مردياً الزى القصير وممسكاً سيفاً بإحدى يديه بينما يظهر على الوسط الحزام والغمد المخصص لهذا السيف (صورة ١) ونظراً لأن هذا التمثال يعد من أقدم الشواهد الأثرية التي مثل بها شكل الجنبية، فقد أضفى ذلك على التمثال قيمة أثرية وتاريخية عظيمة. ويطلق على نوع من عروس اللجنبيات اسم «أسعدى» نسبة إلى الملك الحميرى أسعد الكامل، مما يدل على استمرار استعمال الجنبية فى ذلك العصر. واستمرت

الزمن تعريقات أشبه بتجزيعات الرخام فيبدو صافياً، لذلك يعرف باسم الصيفاني. أما الرأس التي تصنع من مقدمة القرن فتسمى (الصلبي) وهي أقل الأنواع المصنوعة من قرن وحيد القرن قيمة.

وتكدرج رموس الجنبات في قيمتها؛ فبالإضافة إلى الرموس المصنوعة من أجزاء قرن وحيد القرن - والتي تعتبر أكثر الرموس قيمة - هناك رموس تصنع من قرن الثور وهي أقل قيمة عن السابقة، وأفضلها ما يسمى بـ (المصوعي) لأنها تصنع من قرن ثور يعول لونه إلى اللون البني، مما يجعل لونها قريباً من لون الرأس (الذراف) وهذا يزيد بالتالي من قيمتها. ومنها نوع يكون لونه أسود وهو أقل قيمة. وهناك نوع يسمى (الغف) لأنه عبارة عن جزء من خف جمل يتم تشكيله وملء التجويف بداخله بالجص وهو من أقل الأنواع قيمة. وفي حالات نادرة تصنع الرأس من من الفيل (العاج).

وقد جرت العادة على زخرفة رأس الجنبية ويتم ذلك بطريقتين، تتمثل الأولى في وضع قطعتين مستديرتين من الذهب أو الفضة أو النحاس، إحداهما عند بداية الرأس من أعلى، والأخرى عند نهايتها من أسفل، وتسمى كل قطعة منها (زهرة) (صورة ٤)، وعادة ما ينقل عليها رسم لفارس أو طائر أو تسجل عليها كتابة عبارة عن دعاء أو غيره، وتثبت الزهرتان على الرأس بشكل محكم، حيث يتم ثقب الجنبية، ويمتد عبر هذا الثقب مسمار متصل بالزهرة، ويثبت من الجانب الآخر للرأس بقطعة معدنية مستديرة.

أما الطريقة الثانية لزخرفة رأس الجنبية فتتمثل في شريط من الفضة أو المعدن يمتد بين الزهرتين ويسمى (الذرة) (صورة ٤) وتستخدم فيه الطريقة التشديدية المستخدمة في تطعيم الأخشاب أو تكفيت المعادن في العصر الإسلامي، حيث يحفر مكان هذا الشريط في رأس الجنبية ثم توضع القطع المعدنية ويدق عليها للتثبيت.

٢ - السلة (النصل)

تصنع من الصلب، ومنها أنواع أهمها (البدي) وهي عبارة عن قطعة واحدة من الصلب. أما (الكيني) فهي عبارة عن قطعتين من الصلب يتم كبسهما في مكبس حتى يصبحا قطعة واحدة. ويوجد نوع نادر يعرف باسم (المبروقة) وهي قطعة من الحديد تأثرت بالبروق وغالباً ما تجلب من منطقة صعدة. وفي كل الأحوال فإنه يتوسط السلة (النصل) عمود

أما عن سبب تسمية الجنبية بهذا الاسم فإن ذلك يرجع إلى أن الجنبية كانت توضع على جنب الشخص الذي يمتنطق بها، ولا يقتصر استعمال الجنبية على كونها جزءاً أساسياً من زى الرجل اليمني، بل تستعمل في بعض الأمور مثل التحكيم في حالة حدوث خلافات حيث يزرع كل من المتخاصمين جنبتيه ويضعها أمام الحضور، كما أنها أقدم ما يهدى في بعض المناسبات الاجتماعية مثل الزواج، كذلك تستعمل في بعض الرقصات الشعبية بالإضافة إلى استعمالها في أغراض الدفاع عن النفس، والتي تعتبر الغرض الأساسي الذي استعملها اليمني من أجله، سواء كان ذلك ضد الأشخاص أو الحيوانات والزواحف وغيرها - خاصة وأن معظم المناطق اليمنية جبلية - لذلك فإن الجنبات تباع في سوق السلاح كإحدى أدوات الدفاع، وهناك رأى بأنها كانت تستخدم في بعض الأغراض الطبية، ففي حالة تعرض الشخص للدغ الزواحف السامة فإنه يقوم بشق مكان للدغ وغمس رأس الجنبية فيه فيمتص السم من الدم. ولا غرابة في ذلك فإن قرن وحيد القرن الذي تصنع منه رأس الجنبية يستخدم في الشرق الأقصى في عمل عقاقير تفيد في علاج الحمى ونزيف الأنف كما تستخرج منه مادة منشطة.

أجزاء الجنبية

تتكون الجنبية أيًا كانت قيمتها من خمسة أجزاء أساسية، وهي:

١ - الرأس (صورة ٤)

تتكون رموس الجنبات حسب المادة التي تصنع منها، كما أنها أهم أجزاء الجنبية باعتبارها الجزء الظاهر منها والسعر عن قيمتها. وتعتبر الرأس المصنوعة من قرن حيوان وحيد القرن الذي يعيش في وسط وجنوب إفريقيا، وخاصة زيمبابوي، من أتمن وأقيم رموس الجنبات، وذلك لأن ثمن الرطل من قرن هذا الحيوان يباع بحوالى ٤٥٠ دولاراً.

وتنقسم الرموس التي تصنع من قرن وحيد القرن إلى ثلاثة أنواع تختلف حسب الجزء الذي صنعت منه من هذا القرن، فبالرأس المصنوعة من قلب القرن يطلق عليها اسم (الذراف) وهي أجود الأنواع وأعلاها ثمناً، والرأس التي تصنع من الأجزاء الخارجية للقرن يطلق عليها (الصيفاني) ويتميز هذا النوع بأنه كلما مر به الزمن تغير لونه، حيث يكون في الأصل أسوداً ثم يتحول إلى الأسود المخضر، وتظهر فيه مرور

حوالى ٢٣٤ كم إلى الشمال من مدينة صنعاء عاصمة اليمن . وفى بعض الأحيان يلف فوق الجلد خيوط مذهبية أو مفضضة أو قطع صغيرة من الصمغ ويأخذ السيب شكل حرف (اللام) وهو الشكل المستخدم لمعظم فئات المجتمع، أو حرف (الراء) وهى خاصة بفتة السادة واللقضاء (صورة ٥) .

٥ - الحزام

يتكون من عدة طبقات من الخلف بطبقة من قماش الكتان السميك، تفرد عليها طبقة من المعجين كمادة لاصقة، تكتبت عليها طبقة أخرى من القماش السميك، يعلوها طبقة تعرف بـ (السيم) وهى عبارة عن خيوط مذهبية أو مفضضة تشكل على هيئة خطوط منحنية متتالية، أو خطوط متداخلة بحيث ينتج عنها أشكال زخرفية (صورة ٣، ٥)، وبعض الأحزمة تصنع بكاملها من الجلد، لذلك يتدرج سعر الحزام من ثلاثمائة ريال يمنى إلى أربعين ألف ريال يمنى (حوالى ٢٥٠ دولار)

وتر العصور، وتلوع الأمكنة، وتختلف الفئات وتبقى الجنبية رمزاً للرجولة لدى الشعب اليمنى، ترافقه فى أتراحه وأفراحه، وفى استقراره وتراجاله، كمفردة من تراث الأجداد حافظ عليها الأحفاد، وكأنهم يطبقون المثل القائل «احفظ قديمك. الجديد ما يدمر لك»

أكثر بروزاً عن سطح بقية النصل . ويتم صقل سطح اللثة عن طريق الجاغ، وما يجدر ذكره أن من بين أنواع النصال نوع يطلق عليه اسم (الجربى) يتميز بحدته حتى يمكن قطع السمار به .

٣ - المسبب

يتم الربط بين رأس الجنبية ونصلها بواسطة ميسم، وهو عبارة عن شريط من اللفحة أو المعدن مدفذة عليه بعض الزخارف، يلف بشكل أفقى ومحكم حول النهاية السفلى لرأس الجنبية، ويبرز جزء بسيط منه يقدر بحوالى واحد سم يابس فيه النصل، حيث يملأ بمادة لحام تسمى لدى أهل الصلعة باسم (اللوك) وهى عبارة عن خليط من اللبان الطبيعى المطروح مع الرماد الشديد النعومة، ومضاف إليهما قليل من الزيت، ويبلغ عن هذا الخليط مادة لحام تتميز بقرتها .

٤ - المسبب (القمع)

وهو عبارة عن جراب يفمّد فيه نصل الجنبية، بينما تبقى الرأس الظاهرة . ويكون المسبب من قطعتين رقيقتين من الخشب مفصولتين، ويتم جمعهما بلف خيوط من الجلد حولهما تعرف باسم (القفار)، وأجود أنواعه (للصدى) نسبة إلى مدينة صنعاء عاصمة اليمن . وفى بعض الأحيان تبعد





المرأة والهوية

دراسة فى واحة سيوة

د. سوزان السعيد يوسف



Alan Dantes, Folklore matter, (١)
university of Tennessee Press,
1992, pp. 18-20.

إن لفظ الهوية يشير إلى معتقدات الإنسان وتجاريه ورغباته التى تتبع من الطابع الفيزيقي وتأثير البيئة والظروف التاريخية.

وكانت الدراسات المبكرة للإنسان تفرق بين البشر على أساس الصفات الجسدية، فالتاريخ القديم فى مصر وفى أجزاء كثيرة من العالم حافل برسومات على الجدران فى المعابد والمقابر، تظهر الأفراد فى أشكال جسمانية متنوعة. ولكن الفولكلوريين يهتمون بدراسة الجماعات كمجموعة ترتبط بالقيم، فيكون لهم طابع خاص وشخصية مميزة. فالجماعات لها طرق متنوعة فى الكلام، وارتداء الملابس، وأنواع الطعام التى يأكلونها، وطريقتهم فى بناء منازلهم، هذه الأشياء تميز المجموعات العرقية المتنوعة والمتباينة فى آن.

والدراسات الفولكلورية التى تقترب من دراسة الشخصية ومعرفة مكوناتها المختلفة تحاول تفسير المعانى فى محيطها الاجتماعى الذى ترتبط به، ولذلك فإن معظم الفولكلوريين يربطون بين الشخصية والمحيط الاجتماعى أكثر من ربط الشخصية بالجانب الفسيولوجى. والفرقة تكون على أساس: النوع، والسن، ودراسة اعتبارات الفرد عن نفسه، واعتبارات الآخرين عنه، فصورة الفرد ترتبط بتصورات المجموعة عنه^(١). وغالباً تتميز بعض الشخصيات عن بقية الشخصيات الأخرى، ولكن تتميز بعض الشخصيات وتكون نماذج جيدة تمثل المجموعة ولذلك يمكن استخدامها للمقارنة بالإضافة إلى فهم العلاقات المختلفة بين المجموعات.

وفى الثقافة التقليدية تلعب دورة الحياة دوراً مهماً فى تكوين الشخصية (مرحلة الطفولة المبكرة، البلوغ، الزواج، الأمات). فمرحلة الطفولة المبكرة تلعب دوراً حاسماً فى

تكوين الشخصية حيث يتلقى فيها الطفل المفاهيم الأساسية عن المجتمع، خاصة أفكاره تجاه الجنس الآخر. وفي مرحلة البلوغ يستطيع الإنسان أن يحصل على معلومات مفصلة عن العالم. ففي هذه السن يكتسب الفرد معظم مهاراته. فنجاربنا ترتبط بدورة الحياة، والعادات التي نمارس في المجتمعات التقليدية ترتبط بالتطورات الفيزيائية وتأخذ مكانها في حياتنا لاجتيال الخجل، والخوف، والحزن^(٧).

Michael C. Howard, Contemporary Cultural Anthropology. Harper collins. Collegee publishers, 1996, p. 55.

وقد أظهرت الدراسات الحديثة اهتماماً خاصاً بموضوع النوع Gender. وقد أدت دراسة النوع في علم الفولكلور إلى الحوار بين الثقافات الذي أظهر مدى تنوع الفكر عن النوع. ولكن تطور شخصية المرأة في المجتمعات التقليدية يظل مرتبطاً بالرجل، ففي المجتمعات التي تفصل بين الرجال والنساء يكون للمرأة عالمها الخاص الذي يختلف عن عالم الرجال رغم أن كلاً منهما يعرف عالم الآخر. فيختلف حديث الرجال عن حديث النساء، وتكون هناك مصطلحات خاصة بالرجل وأخرى بالمرأة، كما تختلف اللهجة وموضوعات الحديث ويكون لكل منهما لغته المنفصلة، وهذا يشير إلى الانفصال الاجتماعي^(٨). ولا يقتصر الاختلاف على الاختلاف في اللغة ولكنه يمتد إلى مجال الأداء الدرامي فيكون للرجال احتفالهم الخاصة وطريقتهم في التعبير، ويكون للنساء مجتمعهن الخاص بهن، حيث يعبرن عن مشاعرهن المختلفة بطريقتهم في الغناء والرقص والتمثيل، أو في رموزهن التشكيلية التي تظهر على المنتجات اليدوية المختلفة وتعكس بيئة الوراثة وتاريخها.

Ibid p. 146. (٣)

فالأداء الدرامي من وجهة نظر علم الفولكلور يعكس المفاهيم الاجتماعية والثقافية وله دلالات متعددة، فتختلف الحركة باختلاف الجنس والسن والاستجابة للبيئة المحيطة، فمماح الإقاع والشعور بالوزن والتلوع في الشعور هي أشياء تقدمها الثقافة وهي تحرر الفرد وتحملة تنصر على الخجل والزمن بسبب قوة الدفع غير المقيدة. فهي تجربة للطاقت التي نمتلكها جميعاً عن طريق الميراث ولكننا لا نعرف مقدارنا على الحركة وقد لا نتخيل أنفسنا نؤديها. وبعض الأفراد يكونون نماذج جيدة تمثل المجتمع والثقافة بسبب قدراتهم الفنية والجسدية. وهذه القدرة تمكنهم من تجسيد عناصر الثقافة بسبب حريتهم في الحركة وطريقتهم في التعبير، وقد تكون مكانتهم الاجتماعية هامشية ورغم ذلك يكونون مركز اهتمام المجتمع^(٩).

Dieder sklar, Can Bodylore be brought to its senses, journal of American Folklore, 1994, v. 107. N. 4.

فالممارسات الشعبية هي نصوص ثقافية يجب قراءتها من وجهة نظر أصحاب الثقافة أنفسهم. ولكن هذه النصوص يمتزج بها المعتقد الديني بالأساطير بالتاريخ بالتخيل الحكائي والتصورات الفكرية المختلفة.

وهذه الدراسة تحاول قراءة الثقافة الشعبية في وإحة سيوة من خلال دراسة الأداء الدرامي للمرأة في الاحتفالات من خلال الحركة العادية أثناء نشاط الجماعة العادي مثل: المشي، الطهي، للكلام... إلخ، ومن خلال دراسة الرموز التي تعبر عنها في منتجاتها اليدوية. وذلك من خلال المنهج التاريخي الذي يقدم صورة عن تاريخ الواحة والمورثات الثقافية المختلفة التي تعرضت لها ومن خلال الدراسة الوصفية؛ فقد تكررت الرحلات إلى وإحة سيوة عام ١٩٩٨، ١٩٩٩، ٢٠٠١ وقد أتاحت هذه الرحلات المشاهدة والمشاركة في الممارسات الاجتماعية المختلفة.





ويهدف هذا البحث إلى رسم صورة واضحة عن ثقافة المرأة في الواحة حتى يمكن التعرف على التنوع الثقافي عن المرأة في أجزاء القطر المصري وبذلك يمكننا المحافظة على التراث الثقافي وتنميته، بدلاً من محاولات طمس الهوية الثقافية وإدماجها في شكل غريب عن البيئة وثقافة المجتمع.

١ - الموقع والتاريخ

تقع واحة سيوة في الصحراء الغربية من جمهورية مصر العربية وتبعد عن مرسى مطروح بحوالي ٣٣٠ كم. ولموقع الواحة أهمية كبيرة؛ لأنها تقع بالقرب من الحدود المصرية الليبية. وتلعب أهمية الواحة من أنها كانت موطنًا للحضارة الفرعونية وعبادة الإله آمون^(٥) ويقع بها معبد الوحي في قرية أغورمي ومعبد أم عبيد بالقرب منه، وكانا مركزين رئيسيين في العالم القديم لعبادة الإله آمون ولعب كهنة هذا المعبد دوراً مهماً في تاريخ البشرية؛ حيث كان الملوك يستشيرون الإله قبل قيامهم بأى عمل مهم. وشهدت الواحة تأثيرات ثقافية من المهد الإغريقي والروماني والفتح الإسلامي وتتميز الواحة بخصوصية ثقافية بسبب طبيعة البيئة الصحراوية التي تجعل الزيتون واللخيل هما الزراعتان الأساسيتان في الواحة، كما جعلت مادة البناء الرئيسية هي الكرشيف الذي يستخدم في العمارة التقليدية.

وتتكون مدينة سيوة من : قرية أغورمي وهي أقدم القرى وتقع بجوار معبد أم عبيدة على هضبة مرتفعة، وقرية (شالي غادى) ومعناها المدينة القديمة، وتقع بالقرب من السوق وكل منهما كان محاطاً بسور ويقع فوق هضبة مرتفعة. ثم ترك الناس القرية القديمة وبدا على سطح الأرض بمادة الكرشيف والطريقة التقليدية للواحة، وفي الآونة الأخيرة بدأت بعض الامتدادات العمرانية الحديثة وتحول الأهالي إلى البناء بالحجر الأبيض بدلاً من مادة الكرشيف. وتقسم القرية إلى عدة حارات^(٦).

والسكان الأصليون هم من إحدى قبائل زناتة الذين اختلطوا مع مرور الأيام مع البدو من قبائل مختلفة تعيش في غرب وادى النيل وغيرها من القبائل التي تعيش في شمال إفريقيا وليبيا. أضف إلى ذلك أن سيوة كانت في العصور الوسطى محطة من محطات القوافل وسوقاً لتجارة الرقيق. فالسكان هم خليط من الفلاحين والبدو من أصول بربرية وسردانية ومصرية ويتحدثون اللغة السبوية^(٧).

وينقسم السكان إلى قسمين رئيسيين : للشرقيين ويسكنون الجانب الشرقي من المدينة في حارات السبخة، السوق، أغورمي، لهيرات ويتنمون إلى الطريقة الشاذلية المدينة.

والغربيين ويسكنون غرب المدينة في حارات دويدار، الغايت، ويتنمون إلى الطريقة السنوسية. ولكن هذا التقسيم غير صارم وتوجد حالات كثيرة يسكن فيها الغربيون في حارات الشرقيين كما هو الحال في حارة لهيرات.

والقبائل الشرقية هي : الشراقة، الحمودات، الشهبليات، أغورمي، الطناتين، العدادسة، ويتفرع كل منهم إلى عدد من البيوت فينقسم العدادسة إلى : للشراملة، سايس، الجوايس. وتنقسم قبيلة أغورمي إلى سبعة بيوت هي : أمي، البعاونة، العزيزي، البعاكرة، للسماعين، جيري، على زنجيله. وشيوخهم هو الشيخ إبراهيم عثمان ولكبر سنه ينوب عنه عبد الرحمن عثمان وقد تولى حديثاً عام ٢٠٠١ قيادة احتفال السباحة بعد مرض الشيخ مدني.

(٥) الإله آمون : هو إله خالق رئيس الآلهة وأمذج بالثلاث الشمس، الموت، للتمر يصور في شكل إنسان يحمل فوق رأسه للتمر وفلاحة وهي رمز لأثريه.

(٦) حارة : السبخة، السوق، أغورمي، لهيرات، دويدار، ثابة الكبيرة، ثابة الصغيرة، شندد، الرمل، المشيق، المشية، مخم، السبخة، الظاهرة الغربية، الظاهرة الشرقية، زجارو، سيدى رحيم، زاوية سيدى رحيم، ضمار.

(٧) اللغة السبوية : تنطق ولا تكتب وهي مزيج من العربية والأمزيغية، راجع أحمد فخري، ص ٥٨، وقد ذكر بعض المراجع عن لغة السبوية

هي :
Balaset, Le Dialecte du synnah, paris 1990, W seymour walker, The siwa language, london 1991.

- Inoust, Siwa, son Parier, paris, 1932.

أما عائلات الغربيين فهي : أولاد موسى، السراحنة، الشحايين وينقسم الشحايين إلى الرولوج، الحوايطة.

وظلت المعارك بين الشرقيين والغربيين تلعب دوراً حاسماً في حياتهم حتى أواخر القرن الثاني عشر. وهذه المعارك كانت تشكل الأساس الذي تبنى عليه احتفالاتهم وألعابهم. وقديماً كان الأماثي يعبدون الآلهة المصرية وخاصة الإله آمون. وفي عهد الاضطهاد المسيحي (فقد يانوس) فر إلى الواحة بعض الزهبان وأقاموا بها بعض الأديرة والكنائس، ولكن المسيحية لم تنتشر بين أهل سيوة. وفي القرن التاسع الميلادي دخل العرب سيوة. ولكن الإسلام لم ينتشر في الواحة إلا في أواخر العصر الفاطمي في أوائل القرن الثاني عشر الميلادي عن طريق الطريقة السوسية.

وتتمتع واحة سيوة بخصوبة ثقافية تجاه المرأة، فالاحتفالات الشعبية تقوم على مشاركة الفتيات الصغيرات، فالفتاة حتى سن الثانية عشر يسمح لها بارتداء الفستان الطويل وتغطي نصف شعرها بالطرحة ويظهر النصف الآخر، وهذه الطريقة في تصفيف الشعر تسمى (جمة) أما الفتاة الصغيرة فلا يفرض عليها أي قيود تجاه غطاء الرأس.

أما المرأة المنزوجة فلا يسمح لها بالخروج إلى الطريق إلا إذا غطت كل جسدها بملاءة زرقاء تسمى (طرفوط) وهذه الملاءة تغطي الجسد من الرأس حتى نهاية القدمين وتغطي الوجه أيضاً ويكون على المرأة أن تمشك طرفي الملاءة بطريقة خاصة من عند الرجة حتى لا يظهر منها غير العينين فقط، وللنساء غالباً لا يسرن في الطرقات بل يتقنن عن طريق (عربة الكاروزة) فتجلس المرأة متريعة فوق العربة أثناء الانتقال من مكان إلى آخر، أو تجلس عدد من النساء فوق كازوزة يقودها أحد الأطفال أو الرجال أثناء عودتهن من الحدائق. وتحتفل النساء في أماكن خاصة بهن بعيداً عن احتفالات الرجال. وأما أثناء وجود المرأة داخل المنزل فتفرق شعرها من الوسط وتصفقه وتظهر مقاصيص من أسفل الطرحة أو عصابة الرأس. والمرأة السوية تزين يديها في مناسبات الزواج عن طريق التخصيب بالحناء والفتاة الصغيرة التي على وشك الزواج تزخرف يديها برسمها بالزهور وأوراق النباتات، أما المرأة الكبيرة فهي لا ترسم رسومات على يديها. أما النساء (البديويات) من قبيلة الشهبليات فيصنعن الوشم على الجبهة (هلال) وعلى الذقن (جرجوس) وقد يتكفنن بعمل نقطة واحدة بالإضافة إلى استخدام الحنة، وملابسهن تختلف عن ملابس السويات ويشن في الخيش بالقرب من أبو شريف بجوار بئر عين زهرة.

٢ - المرأة والأداء الدرامي

إن الطقوس تفتح الباب لكي نفهم الثقافة من الداخل، فالطقوس في بعض الأحيان تصور التاريخ والأساطير تصويراً درامياً، فالأداء الدرامي يؤكد على الطبيعة الفنية للفولكلور، فالشعر الشعبي ليس موهبة فقط، ولكنه رموز ترتبط بالهوية والثقافة ويشير إلى الدلالات الكامنة خلف الأحداث ووراء حدودها الواقعية، ويقدم في إطار الثقافة الذي ينبع منه، فالشعر الشعبي يترجم عناصر الحياة اليومية إلى منتج غير عادي، ويتدم عناصر الثقافة اليومية مصورة من منظور الأفراد والجماعات ويعكس طبيعة المكان الذي تم إبداعه فيه^(٨).

والطقوس إما أن تكون طقوس عزل الجسد أو طقوس إدماج الجسد. فقد يتم عزل الجسد في طقوس الحداد أو منع اللمس أو المصافحة والتقبيل، وقد يكون هذا التحريم دائماً أو لبعض



Michal Aiwood Masan, I Bow my (A) head to the ground, Journal of American Folklore 1994, N. 107, N. 423.

Dieder Sklar : Ibid. (١٠)

الوقت؛ ففي بعض المناسبات يحرم الاقترب إلى المرأة الحائض وقد يحرم التزين والاختصار. أما طقوس دمج الجسد فتم في طقوس الزواج، السبوح، الختان؛ حيث يصيح الفرد عضواً في جماعة (٩) وقد ربط بول إكلمان Poal Eklman بين الحركة واللبات، مثل اللغة والصمت، فالحركة في الطقوس تؤدي إلى التعارف في شكل مقبول ومعتول؛ لأن الأجساد تتقابل في شكل متغير، وهذا يؤدي إلى حالة الشعور، وهذا يختلف عن اللبات في الحركة؛ فتنوع الحركات وتنوع المشاعر والتجربة الجماعية المؤثرة، كل ذلك يؤدي إلى التعارف السريع. فالحركة في الطقوس تعبر عن القدرة على مشاركة الآخرين في المشاعر والأفكار، وفي أداء الحركات نفسها؛ تجربة المعاناة (١٠).

الاختلال بوداع الحجاج واستقبالهم

الحج من أهم المناسبات التي يحتفل بها أهالي سيوة، وهم يحتفلون يوماً واحداً عند سفر الحجاج وثلاثة أيام عند عودتهم.

في يوم ذهاب الحاج تذهب النساء والفتيات قبل شروق الشمس إلى معبد آمون يجتمعن في ساحة اللبوءات ويأخذن معهن (عصيدة) تصنع بالدقيق والزبادي أو الأرز واللبن والسكر ويمضين نصف ساعة يأكلن هذا الطعام معاً في الساحة الواقعة أمام قاعة تنويع الإسكندر ثم يمدحن النبي فيلشدون :

هبة صلاة على محمد

ثم يعودن وهن ينشدن :

دنجل دنجل دنجلو إن شاء الله جوز دى تشورا

إن شاء الله يعود بالسلامة محمل بالهدايا

وعندما يخرج الحاج يخرج معه أهله لكي يودعونه من باب بيته إلى باب القسم. والآن أصبح الوداع عند مسجد سيدى سليمان (١١). وتجتمع الفتيات غير المتزوجات وهن يرتدين ملابس بيضاء، وكل فتاة تحمل في إحدى يديها جريدة خضراء مزينة بشمار الزيتون والليمون وزهور عباد الشمس، بحيث يناسب طول الجريدة قامة الفتاة، وينتظرن في صفوف لوداع الحاج، أما ابنة الحاج فتحمل جريدة وعلماً أبيض مشغولاً عليه بخيوط من الحرير الأحمر والأسفر والأخضر مكتوباً عليه (الله أكبر) ومرسوماً عليه هلال ونجمة ويغنين باللغة السيوية :

دنجل دنجل دنجلو إن شاء الله جوز دى تشورا

وعندما يركب الحاج تعود الفتيات إلى منزله حيث يرتدن سبع جريدات على سطح المنزل (الرأية الخضراء) وتضع ابنة الحاج العلم مع الجريدة. ويتناول جميع المحتفلين الطعام في منزل الحاج. فيقدم لهم العيش المقطع المشروط بالزيت واللبن. ثم يعود كل فرد إلى منزله.

وعند عودة الحاج تقوم الفتيات بنفس الدور في استقبال الحجاج فيأتين وهن يرتدين الملابس البيضاء لإنزال الجريد. وتحمل ابنة الحاج العلم ويصاحبهن الأطفال في هذا الموكب. وقبل أن يصرن إلى مكان وقوف الحجاج بمسافة ثلاثين متراً يجرون في طابور،

(١١) قديماً كان الحج لا يتم إلا عن طريق القرعة التي تجريها وزارة الداخلية.



وكل فتاة تصل إلى مكان الحاج ترمي الجريدة على الأرض وتسلم عليه . أما ابنة الحاج فتسلم وتتلقى بالجريدة ثم تعود بالعلم إلى المنزل وتحتفظ به في مكان أمين . وفي الطريق إلى استقبال الحاج يغنيان ويترغدان :

هيه صلاتي على محمد

وفي منزل الحاج تقوم النساء بدور مهم في إعداد الطعام حيث يشترك أهل كل حارة في العمل وإعداد الطعام ويحتفلون بأبن حارتهم ، وهذا الطعام يكون صدقة بعودة الحاج سالمًا ، ويحتفل أهل كل حارة لمدة ثلاثة أيام بالاشتراك في الطعام والشراب فغذبح الخراف (ثلاثة أو أربعة خراف) ويعدون الأرز والحلوى .

وفي اليوم الثالث تفتح الشدط وتوزع الهدايا ، وأول من يتلقى الهدية الزوجة ثم الأم ثم توزع الهدايا على الجيران والأقارب خاصة من شارك في الاحتفال .

هذا الاحتفال يعكس تاريخ الواحة في الاحتفال بالإله آمون^(١٢) حيث كان يصاحب الاحتفال موكب عظيم من المازفات الصغيرات والفقيات وهن يرتدين ملابس بيضاء ويرقصن ويغنيان . وقد اندمجت هذه الممارسات في الاحتفال الشعبي بروادح الحجاج واستقبالهم ، ومازالت الممارسات الشعبية ترتبط بمعتقد النبوءات رغم انقطاع الرحي ، وخاصة لدى سكان قرية أغرمي ، ولكلهم يصبغون هذه الاحتفالات بالطابع الإسلامي عن طريق الأغاني التي تنشأ في مدح الرسول ، فقد استبدلت بالكلمات القديمة التي كانت تنشأ للإله آمون كلمات أخرى جديدة تتناسب مع العقيدة الإسلامية .

المولد النبوي الشريف (دائق - داق) :

يتم الاحتفال بالمولد النبوي الشريف بداية ربيع أول ويتم الاحتفال لمدة أحد عشر يومًا يجمع الرجال في الجوامع يقرءون من (كتاب المناوي)^(١٣) الذي يقص عن سيرة الرسول من يوم أن حملت به أمه حتى أتته الفتيه وعن المعجزات التي صاحبته ميلاده وحياته حتى مماته . وفي اليوم الثاني عشر يقيمون خاتمة للكتاب ، وفي هذه المناسبة يأكلون البيلة باللحم والبيلة بالسكر .

هذا الاحتفال يرتبط بالطريقة السنوسية وأتباعها من الغريبين الذين يحتفلون بمولد الشيخ السنوسي في زاويتهم التي تقع في طرف الجبل (جوار المركز الحضاري) وفي هذا الاحتفال يدعون إلى القداء أعضاء الطريقة المدنية من الشرقيين بعد صلاة الظهر^(١٤) .

احتفال النساء

في كل حارة تجتمع الفقيات ويدرن حول المنطقة ويغنيان وكل فتاة تطبخ نوعًا من الطعام ويتبادلن الهدايا من الطعام وهذه الهدية تسمى (دائق - داق) (يعني ذوق حاجتي وأنا أدزوق حاجتك) ، وتحتفل النساء في احتفال خاص فيجتمع نساء كل حارة عند أكبرهن سنًا ومكانة ويحرصن على أن تكون من بين المدعوات واحدة أو اثنتين حاملة للترات وحافضة للأناشيد والأغاني التي ترشد في هذه المناسبة .

وقد ذكر بعض الكتاب أن للتبادل أهمية في بناء العلاقات الاجتماعية ، فقد أوضح آدم سميت Adam Smith أن التبادل يتم في عملية البيع ، وقد ربط مالفينوفسكي تبادل الهدايا والتبادل في السوق الذي يتم في عدة أشكال ؛ فالعلاقات الاجتماعية تعتمد على التبادل أكثر

(١٢) معبد الإله آمون موجود في منطقة لم عبيدة التي تقع على مساحة صغيرة من قرية أغرمي ، وقد بنى في الأسرة ٢٦ ولم يتبق منه اليوم إلا آثار مهتمة . ومعبد النبوءات موجود فوق صخرة أغرمي وحتى الآن لم يتم اكتشاف المعبد كاملاً لأن أهالي مسورة بنوا منازلهم فوق أجزاء من المعبد ، وقد أسس المعبد في عهد أميس الثالث واكتشف بناؤه في عهد الإسكندر . وترجع شهرة هذا المعبد إلى أهميته في النبوءة بالمستقبل واستلزام الرحي ، وكان يحج إليه ملوك وقادة العالم .

(١٣) كتاب المناوي : مؤلفه عبد الله المناري وفيه قصائد تردد حول الفرحة بالمولد النبوي في كل يوم بعد صلاة المشاء يشد أحدهم قصيدة ويقرءون ٣ - ٤ صفحات من الكتاب ولا يتجهون من قراءته قبل يوم ١٢ من الشهر العربي ولهم طريقة خاصة في الإنشاد . (١٤) في المصاحفة بين قصص الأعدسة والتفريجات الاجتماعية راجع :

-Michael pickering and Tony Greer
Everyday cultre poolar song and
the vernaculap Milten, Milton
keynes. philadelphia 1987. p. 39.



من كونها جزءاً من البناء الاجتماعي؛ لأن المجتمع في حركة دائمة. وإن دلالات التبادل تعتمد على المعنى الذي يكمن في ثقافة المشاركة. فالمشاركة كانت أساس المجتمعات والتظيمات الاجتماعية (نيبال الأرض - النساء - النقود) أما مارسيل موال Marcel Maass في مقاله عن الهدايا (١٩٢٥ - ١٩٥٤) أوضح أن تبادل الهدايا لا يعتبر فقط قيمة اقتصادية تحقق ربحاً مادياً ولكنه أيضاً يؤدي إلى تبادل العاطفة. أما ليفي استراوس Levi Strauss فقد تعامل مع الحياة الاجتماعية كما تعامل مع اللغة، وهو يرى أن الحياة الاجتماعية مثل الألعاب يستخدمها الأفراد من أجل العلاقات، وهناك قواعد ونظم تحكم في التبادل مثل قواعد الألعاب الرياضية التي تمكن فريق من الفوز على فريق آخر. وقد اعتمد فيرث على التحليل اللغوي و ربط بين البناء الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية، فدراسة البناء الاجتماعي توضح كيف يتخذ الناس القرارات. أما رانكليف براون فقد تعرف على البناء الاجتماعي والتغير الذي يجعل عنصر من العناصر محل الآخر^(١٥).

احتفال عاشوراء

الاحتفال بعاشوراء يكون يوم العاشر من محرم وفي هذه المناسبة في ليلة الاحتفال يحضر الأب لكل ابن من أبنائه (الأولاد والبنات) جريدة مزينة بكل أنواع الفاكهة الموجودة: (الزمان - المشمش - العنب) وهذه الجريدة تسمى البصباصة توضع فوق السطح في مكان مرتفع حتى يراها كل من يسير في الطريق ويسعد الأولاد والبنات فوق السطح يرددون الأغاني:

عاش ريقيا بجناس شام الله بوژی دی ناتاخ
یا مبارک یمن تجیلا الکاک یاغزالی یحیی لیا
ربنا یعطینا طول العمر وتحضر السنة القادمة
یارب بارک عندنا اللختین الفریحی والعزالی

وقد ذكرت برجيت شيفر هذا الاحتفال قائلة: في هذا اليوم تغطي أسطح المنازل بسعف النخيل ويعصه مخضب باللون الأحمر، ويثبت في كل سعة شعة يوقدها الأطفال في المساء بينما هم يتبادلون الأغاني وفي اليوم التالي يتزاور القوم ويتبادلون الهدايا^(١٦).

وقد ذكر أحمد فخري أن هذا العيد كان يحتفل به عن طريق لف الأعمدة الطويلة السمكية بقطع قديمة من النباتات سبق غمسها في زيت اللزيتون، ويقسم الناس إلى مجموعات كل مجموعة تلتف حول عمود من الأعمدة ثم يشعلون النار في هذه الأعمدة حيث يقضون الليل كله^(١٧).

ومن عادة السيدة في هذا اليوم أن تطبخ الكسكاسي بالصلوح التي تحتفظ بها من لحم العيد. فالعادة أن تأخذ ربة المنزل الصلح الأمين من ذبيحة العيد وتحفظ به حتى يأتي عاشوراء، وتحفظ باللحم عن طريق فتح فتحات صغيرة في أجزاء متفرقة يوضع بها الملح ثم تصنع اللحم في قصص أو كرتونة وتعلقها في مكان عال تتر عليه الرياح.

وهذا الاحتفال يتم داخل المنزل ولا توجد احتفالات عامة في الشوارع، وهو يعكس تأثيرات من الثقافة الفارسية التي انتقلت إلى الواحة في عهد قميبيز الذي حاول فتح مصر عن طريق واحة سيوة حيث كان الفرس يقدسون النار^(١٨) ويحتفلون بها، وقد انتمجت هذه

Robert Layton, An Introduction (١٥)
to theory in anthropology Com-
bridge university, press, 1997, pp.
98-99.

(١٦) برجيت شيفر: واحة سيوة وموسيقاها،
ترجمة جمال عبد الرحيم، المجلس الأعلى
للثقافة، ١٩٩٦، ص ١٠٠.

(١٧) أحمد فخري: مرجع سابق،
ص ١٤٨.

(١٨) توجد الكثير من المعتقدات حول النار
ومن هو صاحب لثق في إشعالها في
الاحتفالات، وما المعتقدات حول النار
الجديدة، وما طريقة استغلالها في
التطهر وإعادة البشر، وما ارتباط النار
بالخرد.

التقاليد مع الثقافة الإسلامية، كما توجد الكثير من التأثيرات المغربية تظهر في أنواع الأكلات التي تطبخ في هذا الاحتفال.

الاحتفال في عيد السباحة

احتفال النساء في حارة لهبيرات في منزل مريم عبد الله مرسل (١٤ شعبان ٢٠٠١): عيد السباحة هو عيد سلقى تقيمه الطريقة المدنية الشاذلية كل عام، وغالباً يقام هذا الاحتفال في منتصف شهر رجب بعد انتهاء موسم العمل الزراعي وحتى يكون الجو معتدلاً ويكون القمر في أحسن مظهر له. وقادة الطريقة هم المسؤولون عن تحديد ميعاد هذا الاحتفال. وفي بعض الحالات للنادرة يوجل الاحتفال إلى شهر شعبان بسبب ظروف طارئة مثل التي حدثت عام ٢٠٠١ حيث قامت المحافظة بعدة تجديدات في المنطقة وتولت بناء المبنى الذي يحتفل فيه رؤساء الطريقة بالمراد نفسها والطراز التقليدي نفسه ووزعت قمصاناً من الكتان على أعضاء الطريقة (القميص السيوي) وهذا أدى إلى تأجيل ميعاد الاحتفال.

والسباحة يقصد بها السباحة الدبية؛ حيث يجتمع الرجال لمدة ثلاثة أيام في جبل الدكرور وهم يأكلون الطعام الخفيف وينشدون الأناشيد الدبية. ويسمح للفتيات بالمشاهدة في هذا الاحتفال خلال النهار فقط، ويكون للنساء احتفالاتهن الخاصة أثناء احتفال الرجال في الجبل، وتقيم نساء كل حارة حفلاً خاصاً بهن فيجتمعن في منزل سيدة لها مكانة عاطفية لديهن وغالباً تكون أكبر نساء الحارة سناً، وتمتلك مكاناً يسمح باجتماع عدد كبير من المحتفلات ويقام الاحتفال عندها كل عام.

وقبل موعد السباحة يوزع مجموعة من النساء إلى بيت السيدة مريم ويسألنها هل ستقيم الاحتفال كما دأبت في كل عام، فإذا أجابت بالإيجاب تتولى إحدى السيدات جمع المبالغ المتفق عليها للاشتراك في هذا الاحتفال (جنهان ونصف لكل مشتركة في اليوم) ويرسل أحد الشباب إلى السوق لشراء المشدروات (فراخ، أرز، سلطة، ديش، مصارين، فشة، كرشة، قصب) بالإضافة إلى الهدايا (بكر خيط، بخور، أكياس سافو، سفن أب، أكياس كرتيه، بمبوني).

في أول يوم للسباحة تجرى القرعة لتوزيع العمل وتحديد دور كل منهن (تنظيف، تقطيع، طبخ، غسيل الأواني) وتعاد القرعة كل يوم لإعادة توزيع الأدوار.

وهذا الاحتفال يشارك فيه النساء والفتيات اللاتي لا يذهبن إلى السباحة ويشارك الفتيات الصغيرات عند عودتهن من السباحة. تجتمع النساء كل يوم في منزل السيدة مريم من الثامنة صباحاً وحتى العاشرة مساءً، ويتناولن الغذاء معاً. في اليوم الأول كان الغذاء فراخ وفي اليوم الثاني فراخ مشوية وفي اليوم الثالث؛ وهو أهم أيام الاحتفال يقدم السمك في الغذاء وفي النساء المخمخ، كما تقدم السيدة مريم بعض الوجبات للتسليّة مثل القصب في فترة الظهر بعد الغذاء.

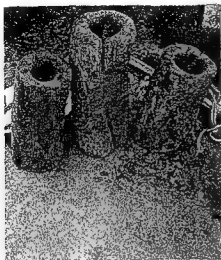
في اليوم الثالث بعد العودة من السباحة كونت الفتيات جوقة غنائية وهن ذاهبات إلى منزل السيدة مريم وأنشدن:

يا خضرة يا خضرة...

ما تخافى يا خضرة تا نحاكى تحت الشجرة

وهذه الأغنية تغنى أيضاً في مناسبات الزواج والحب.





خشب النخيل يصرغ ويستخدم
كأطار حول المشاعل



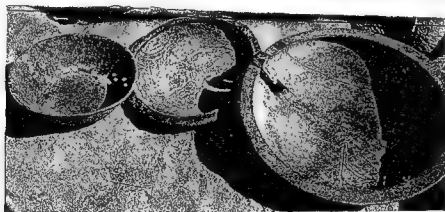
مدق لدق العجوب والتوابل



جوفال لحفظ السمك من الجلد



مصيدة من الحبال لصيد العصافير



أطباق من الخشب المعشق من خشب الزيتون وخشب الرمان

ويعد العشاء أقيم حفل كبير لتوزيع الهدايا في احتفال كوميدى يتخلله الرقص والغناء والكوميديا.

اجتمعت النساء والفتيات في حجرة كبيرة وجلسن على الأرض في شكل دائرة وجلست السيدة مريم بجوار الباب.

بدأ الاحتفال بإنشاد أغنية يحيون بها السيدة مريم على استضافتها لهن. ثم دخلت سيدة حاملة لفقه كبيرة (تعلمت) وضعتها في أحد أركان الحجرة ووقفت بجوارها وهي مبهتمة ابتسامة عريضة وقد رفعت إحدى يديها بهدية ملفوفة في ورق جرائد بشكل يظهرها في حجم كبير جداً خادع للظن.

ثم دخلت فتاة تحمل صينية كبيرة فوق رأسها وتصابحها فتاة متأنقة ولها قدرة على الحوار مع الجمهور ولها شخصية متميزة، وقامت بهذا الدور فتاة تدعى صفية (من الفريبيين). ورقصت الفتاة حاملة الصينية وأيضاً الفتاة المصاحبة ولكنها كانت تعي الجمهور وتتبادل الحوار معهن أثناء الرقص. وتجمعت بعض الفتيات من الجمهور وشاركن في الرقص، واستمر المشهد عدة دقائق. ثم جلست الفتاة حاملة الصينية على الأرض ووضعت الصينية فوق ركبتيها، وقامت الفتاة المصاحبة بالذق على الصينية أثناء كتابة أسماء الحاضرات في أوراق صغيرة ثم قلبت الصينية ووضعت بها الأوراق ورفعت إحدى الأوراق إلى أعلى، ثم هتفت الحاضرات تحية لرافعة الورقة (صفية، صفية) وتبادلت هي الحوار الساخر مع الحاضرات. وأنتدن ما :

الله ما اجعله خير قلبى مرأوف زى الطير

وعند إعلان اسم الفائزة بالهدية غنوا باسم الفائزة :

زينب علوش إياك لجروش

ما يسر قلبك يا بهيجه

ثم تسلمت الفائزة الهدية على نغمات الغناء وهن يهتفن :

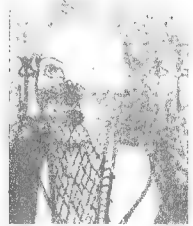
البلبلول البلبلول الكبير الكبير

ثم قصت غلاف الهدية ورفعت يدها بالهدية التي قد تكون قطعة واحدة من التوفى وتودر في كل اتجاه. وسلمت الورقة المكتوب عليها الاسم لإحدى السيدات تجلس في أحد أركان الحجرة ليماد استخدامهما مرة أخرى. واستمر هذا الأداء المرح حتى تسليم آخر هدية. وهنا وقفت الفتاة حاملة الصينية ووضعتها على رأسها وتصابحها الفتاة التي تعلن عن الأسماء وهي تقوم بحركات مرحة ويهتفن :

يا مولانا يا عظيم الجود ثم تتسحب من الحجرة

ويتسحب على أثرهما كل الفتيات إلى حجرة مجاورة، ويشاركن في الرقص والغناء ويبدأن النكات على صوت الزيكوردر بينما تبقى السيدات في الحجرة أنفسهن يجلسن مريضات في شكل دائرة ويبدن في الغناء.

وقد بدأت الغناء السيدة سالمة (والدة صفية) وكانوا يدلولنها (سلومة) وهي سيدة لها ذخيرة من الغناء ولها روح مرحة ولذلك فهي مركز اهتمام الجميع، ثم أكملت الأغنية



السيدة تودد ثم السيدة كاملة، ولكن أدها من كان أقل مهارة وخالياً من العاطفة وكانت بقية النساء تكفى بترديد المقاطع فقط.

وجرى حوار فكاهي من الحماة وأخت الزوج التي لا تترك الزوجة تنفرد بزوجها كما تبادلوا الفكاهة عن إحدى الحاضرات اخفقت فجأة من بين المحفلات فدره الظهر لكي تنفرد بزوجها.

وشاكرت السيدات الكبيرات في الغناء أيضاً فنغنت إحداهن بأغنية تعبر فيها عن فرحتها بقدم الحفيد بعد طول انتظار فقالت :

لمنام تشرجيخا لمنام لقد رأيته في قدام في المنام

ثم أجروا تمثيلية فكاهية ومن جالسات في الدائرة نفسها، قامت بالدور الرئيسي: شابة مطلقة.

الدور الثاني: امرأة متزوجة، الدور الثالث: امرأة كبيرة (والدة الشابة المطلقة).

ودار الحوار حول محاولة الشابة المطلقة أن تخطف زوج السيدة وتتدخل السيدة الكبيرة للدفاع عن ابنتها وإقناع الزوجة أن ابنتها لا ترغب في الزواج من زوجها. ولكن الشابة المطلقة تصر على الزواج من الرجل وخطفته من زوجته الأولى.

وختمت الجلسة بالإنشاد للدينى ونمى زيارة قبر الرسول وكانت السيدة سالمة هي التي تقود الغناء :

- يا أمّنة بشارك

- يا مولانا يا عظيم الجود

- الله الله يا عالم بالسر لا يخافه

فالرقص مثل الفنون الأخرى يشتمل على التمثيل ويعبر عن العواطف والأحداث وقد يصور حركات الحيوانات وقد يعبر عن العادات وقد يعبر عن مناسبة دينية والمعاني التي يعبر عنها الرقص تبقى في عقول الناس. والرقص التقليدى يمكن تسجيله في خطوات عن طريق الرموز، والتصوير الفوتوغرافى أحسن وسيلة لوصف الرقص. والدراما الاجتماعية تعتمد على الأحداث العادية وتعكس العادات والتقاليد ويرتجل الناس النص ويقومون بالأدوار وهي أدوارهم نفسها في الحياة والنهائية تكون مفتوحة والبناء غير كامل، وأحياناً يقطع الحوار تعليقات الجمهور وهي شاذج تعكس ما يعتقد به الناس وما يفضلونه.

هذا الاحتفال يساعد على دمج أفراد الحارة في وحدة واحدة عن طريق الاشتراك في العمل والاشتراك في الغناء ووحدة المشاعر التي توجد بين المحفلات، ويتفوق في الأداء الترامى شخصيات من الغربيين ويستطعن أن يكن بوزة الاهتمام في هذا الاحتفال الذي تغلب عليه كثرة من الشرقيين وتمتزع الأجساد في حالة من اللوهم والسر ويؤدى هذا إلى التحمس للنص الذي يقضى على شعور المناقصة والتمايز القبلى ويعيد للتوازن بين أفراد الحارة جميعاً.

المرأة واحتفالات الزواج

تلعب الأم دوراً مهماً في زواج ابنها فعندما يختار الشاب فتاة للزواج يخبر أمه أولاً عن رغبته في الزواج من ابنة فلان وتتولى الأم إخبار الأب برغبة ابنها، ويتم التنسيق بين

النساء معاً والرجال معاً، وتقوم الأم أولاً بزيارة لأم الفتاة فإذا أخذت الموافقة من أم الفتاة يبدأ الرجال في مباحثات الخطبة.

وقبل الفرح بيومين تبدأ احتفالات خاصة بالنساء، حيث تحتفل العروس مع صديقاتها، وتحتفل النساء في بيت العريس، فالفتيات يحتفلن بصديقتين بالرقص وتشاركهن العروس، فجلس العروس فوق بورش مصنوع من الخوص ومزين بالزهور ويتبادلان الرقص واحدة تسلم الأخرى ثم يقمن برقصه جماعية بحيث يكون عدد المشتركات عدداً زوجياً (٤ - ٨) وترقص الفتيات كاشفات الوجه وتمسك بطرفي الطرحة في يديها.

أما النساء حديثات الزواج فيخفين وجوههن بالطرحة (ترقعت) ويتركن أيديهن بجوارهن أثناء الرقص. وقد تجرى المسابقات في الرقص بين الفتيات والمتزوجات وفي نهاية الرقص تكشف النساء عن وجوههن وتعتمد الحركة على حركة الأرداف والصدر والأرجل، وقد يربط مندبل حول الوسط.

أما احتفال النساء في منزل العريس فيكون عن طريق الغناء فيغنين :

خدناها	خدناها	الحلوة كسبناها
خطبناها في الصيف الماضي	وأبوها ماكنش راضى	
عشنا معنا الأراضى	الحلوة كسبناها	
طبناهما بالملايين	وأهلها ماكنوش راضيين	
عشنا معنا القدايين	والحلوة كسبناها	

وفي اليوم الأول المحدد للزواج تذهب مجموعة من السيدات من أهل العريس إلى منزل العروس لكي يزينها، وهذا اليوم هو يوم الحمام ووضع الحنة ونزع شعر الجسد^(١٩).

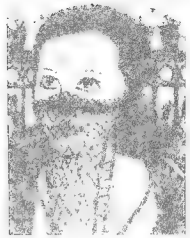
وقديماً كانت العروس تذهب مع أقرانها إلى عين الجوبة^(٢٠) التي تقع بالقرب من معبد أم عبيد في قرية أغورسى وتعرف أيضاً بعين الحمام حيث كانت الفتيات يذهبن مع العروس بعد الظهر لتغتسل. فالعين كانت تتمتع بالعزلة وبعد أن زحف العمران أخذت عين طاموى مكانة عين الحمام. وعند ذهاب العروس إلى العين تذهب معها قريبتها ويغنين وهن في طريقهن إلى العين :

هبة صلاة على محمد يا صلاة على محمد

وتحمل كل فتاة جزءاً من ملابس العروس وحليها، وقد اخفقت عادة الذهاب إلى العين بعد وصول الماء إلى المنزل، وأصبحت العروس تكثفي بغسل يديها وقدميها من ماء البئر. وأحياناً تكثفي باللف حول العين مع الفتيات ثم تعود إلى منزلها. وعند عودتها تأكل طعماً يسمى (الذاحية) عبارة عن بيض وخبز وتبقى في الفراش حتى المساء.

المشاشطة

تقوم امرأة متخصصة بزيئة العروس تسمى (الماشطة) بمهمة تصفيف شعر العروس طبقاً للطريقة التقليدية فيقسم الشعر إلى جزء أمامي يسمى (كوشيش) ينصف في ثلاث وثلاثين صفيرة وفي وسط الرأس تعمل صفيرة تسمى (الجصاص) والباقي من الشعر ينصف في أربع صفائر في كل جانب صفيرتين.



(١٩) هذه العادات تختلف من صادات المرب في المنطقة حيث يحتفل بيوم الحنة في اليوم السابق للزواج.

(٢٠) عين الجوبة : هي عين الشمس التي ذكرها المؤرخ الإغريقي هيرودوت في كتابه عام ٤٥ ق.م، وقال إنها إحدى عجائب واحة سيرة؛ لأن ماها يمكن فائز في الصباح الباكر، ثم يبدأ في البرودة حتى يصبح بارداً جداً وقت الظهر وكما تقدم الوقت نحر المساء أخذت حرارة الماء ترتفع وتصبح فاترة عند غروب الشمس، وبعد الغروب تزداد حرارتها شيئاً فشيئاً حتى تعمل إلى درجة الغليان في منتصف الليل وبعد منتصف الليل تأخذ في البرودة.



وعند ذهاب العروس تزئنها بحلى من الفضة فتضع على الرأس حلياً من الفضة تحت الطرحة تسمى (تملفت) ويصغر في طرف الصغيرة حلية من الفضة تسمى (نزاراتين) وتطرح فوق الطرحة كما ترتدى العروس الخواتم الفضية ويخصص خاتم معين لكل إصبع من الأصابع كما ترتدى الأساور الفضية.

وهذه الحلى تحدث صوتاً شديداً عند سير العروس ولحمايتها من الحسد لأن الأرواح تخشى المعادن وصوت الفضة. أما الخواتم فتمنعها مزخرف بشكل المثلثات وهي رموز ترمز إلى الذكر. فهذه الحلى تتخذ من أجل الخصوبة أو الحماية من الحسد والأرواح الشريرة أو بعض الأحجار الكريمة التي تستعمل مثل العقيق الأحمر للحماية من الضيق.

الدأية

تعتبر من أهم الشخصيات الحاملة للتراث في الولاية وهي تقوم بالدور الرئيسي في حفلات الزواج والميلاد فتردد بعض العبارات ذات النغم وتدير الطقوس وهي نموذج جيد يمثل المجتمع والثقافة بسبب قدراتها الفنية والجسدية التي تمكنها من تجسيد عناصر الثقافة. ففي العشاء تذهب الدأية مع مجموعة من النساء إلى منزل العروس وهي حاملة السيف على كتفها وتبدأ دخول المنزل بالتسمية (بسم الله) وفي ساعة ذهاب العروس تخلع أم العروس الجلباب الذي ترتديه وتضعه على كتفي ابنتها. وفي بعض الأحيان تقوم الدأية بغربل الجلباب تحت ملاءة سرير العروس؛ لكي تأخذ الفتاة عرق أمها فتكون مثلها. وتضع الأم حجاباً لابنتها في طرف الطرحة في مكان خفي عن الأعين عبارة عن كيس صغير من القماش الأسود يوضع بداخله (كمون أسود) (حبة البركة) يخاط فوقه ردة صغيرة (يمتا زطاف)؛ لحماية العروس من الأعين الشريرة.

وتصاحب العروس زفة من الفتيات حتى باب المنزل الخارجي ثم تحمل العروس والدأية في عربة إلى منزل العريس. وقيماً كان الخال يقوم بعمل اللعوسة فوق الطهر حتى منزل العريس. وعندما تصل العروس إلى منزل العريس يرش الملح والحلوى عند عتبة البيت. ويخرج العريس لاستلام عروسه من الدأية وهذا يجرى حوار تشعيلي بين الدأية والعريس:

تسأله الدأية : هل تشتريها؟

فيرد : نعم أشتريها.

فترد : بكم تشتريها؟

فيرد : أشتريها بوزنها.

وفي النهاية يقدم العريس مبلغاً من المال للدأية لكي يرضيها ويأخذ العروس من دها إلى داخل المنزل. وعند باب الحجره ينشأ العراك الرمزي بين أهل العريس وأهل العروس من النساء وتشهد المنافسة بين الطرفين، فأهل العروس يتمسكون بها. وتستمر هذه المنافسة حتى تأتي أقرب قريبة إلى العريس وتشغل الطرفين المتنافسين حتى يأخذ العريس عروسه إلى حجرته ويقافأ الطرفان أن العروسين قد ذهبا.

وأثناء هذه المعركة تدخل الدأية إلى الحجره وتضع السيف في الحجره عند الرأس وترش الملح فوق السرير. وبعد دخول العروسين إلى الحجره تبقى الدأية منتظرة عند باب



الحجرة حتى يظهر العريس البشارة . وقديماً كان العريس لا يظهر البشارة قبل صلاة الفجر أما الآن فهو يخرجها في حوالى الساعة الثانية عشرة مساءً وعند إخراج البشارة يعطى الداية مبلغاً من المال وساعده فتذهب الداية إلى أم العروس في الصباح، وتعطيها هذه الأشياء مع البشارة وهنا تضع أم العروس مبلغاً مساوياً لما وضعه العريس مع هدية من الذهب، وترسل هذه الأشياء إلى ابنتها .

وفي اليوم الثاني تذهب الداية مع مجموعة من المقاتبات إلى منزل أم العروس لإحضار (الصندوق)؛ وهو صندوق لوضع ملابس وحلى العروس إلى منزل العريس فيسرن في موكب وهن يبخين وعندما يصلن بالصندوق إلى منزل العريس يخرجن ما به من ملابس وحلى ويعرضنها على المجتمعات في بيت العريس ثم يعذن الأشياء إلى مكانها ويدخلن الصندوق إلى حجرة العروس .

وفي اليوم الثالث ترسل أم العروس مع الداية إهريقاً به ماء إلى ابنتها لكي تغتسل به ثم ترش الداية الماء في أرجاء الحجرة سبع مرات وهى تدعى للعروس أن يثبت أقدامها في بيت زوجها .

وفي هذا اليوم يعد أهل العريس حفلاً لأهل العروس وفي هذا الحفل يقدم العريس هدية إلى أم العروس عبارة عن قلب الجمار قاللاً : «حلاوة بثلثك» .
والجمار هو أغلى هدية تقدم في سيوة فعند نزع قلب النخلة ينتج عن ذلك مونيها والنخلة في سيوة تمثل ثروة مهمة للرجل .

في اليوم السابع : يقام احتفال خاص بالنساء يسمى (إن كان شماتا) فتأخذ أم العروس صديقاتها وقرباتها وتذهب إلى زيارة ابنتها فيقلن لها (إن كان شماتا) يعنى لقد وحشتنا، ويجتمعن مبلغاً من المال يعطيه هدية للعروس . ويقدم أهل العريس لهن أكياساً بها حمص وبلندق وجوز وفول سودانى وحلاوة توزع على أقارب العروس ويعملون جماراً توضع فوقه الهدايا .

وفي هذا اليوم تغشى أم العريس أغذية تعبر عن خوفها من أن تأخذ للعروس ابنتها فتقول كلمات مفهوماً : (إذا أخذت العروس ابنتها يحسب ترفضها) .

وفي اليوم الثامن تذهب العروس مع أمها وأقاربها إلى الحديقة ويأخذن معهن لحماً وأرز وحلى ويقضون اليوم كله هناك وفي اليوم العشرين تذهب أم العروس مع صديقاتها لزيارة ابنتها ويقضى معها ساعة أو ساعتين فتطمئن على أحوالها مع زوجها ولا تذهب للعروس لزيارة أهلها قبل شهر من الزواج وقديماً كانت لا تذهب قبل مرور عام كامل . وبذلك تم كل طقوس العيور .

فالتقاليد التي ترتبط بهذه المناسبات تسمى تقاليد العيور وتتكون من ثلاث مراحل الانفصال - الانتقال - الاندماج^(٢١) فالأفراد ينفصلون رمزياً وجسدياً عن المجتمع ومكانهم المعتاد فيه، وهذا الانفصال يتم عن طريق تقاليد تنقل الفرد من وضعه القديم إلى وضع جديد وفي النهاية يتم إدماجه في المحيط الجديد . والاحتفال خطوة مهمة في طقوس العيور وتوجد طقوس عيور خاصة للرجال وأخرى للنساء وهذه الطقوس لها طابع درامى مخيف في بعض المجتمعات، وبعض الطقوس تكون من أجل الاعتناء بالمرأة والبعض الآخر يعبر عن سيطرة الرجال على النساء من الناحية الجنسية وإظهار أن للرجل الصغير قد عرف

Nicole Beïmont, Arnold van Gen- (١١) nep The Greater of French Ethnograph . translated by Derek colman The university of chicago, press, p. 58.



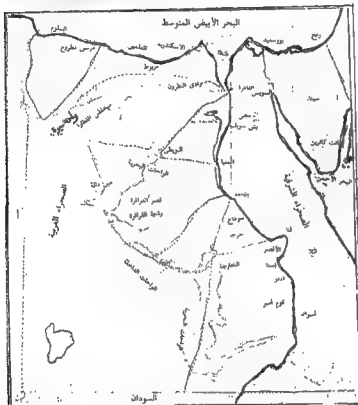
مبيضة لسبع مزينة بشكل
سقف الخيل والثلثات



مقلبي يستخدم للشرب



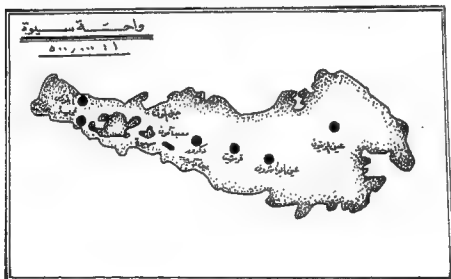
مبيضة للعروس مزينة بمادة
(حناحنا) في شكل أنصاف
دايرة تقط



مسرحة للأفارة



براد للزينة



عالم النساء وأصبح رجلاً، ويعرضها بشير إلى الخصوبة والعذرية والرموز الدينية. والاتحاد يتم سرّاً في الظلام ومطقوس الزواج تتم في مراحل متتابعة، وهي تؤدي إلى نقل العروسين إلى حالة جديدة(٢٣).

الدابة ودورها في احتفال الميلاد

عندما تشعر المرأة بأعراض الوضع ترسل في طلب أمها والدابة، وتذهب الدابة وهي تحمل سيكناً وملحاً، وتضعهما تحت وسادة المرأة عند الرأس وعندما يزلزل الطفل يطلقون البخور في الحجرة لمنع المشاهدة، وتلف الدابة المولود في لفائف بيضاء قديمة ويلف مثل الكفن فيدخلون بيده داخل هذه اللفائف، ويظل كذلك حتى اليوم السابع، وبعد الوضع يقام حفل خاص للنساء يقدم به عيش مقطع وعصيدة بالسكر والسمن ويتم الدعاء للطفل.

وفي اليوم السابع يكتب اسم الطفل اسماء ويرتدى ملابس جديدة لأول مرة، في الصباح الباكر تبيع الأم الطفل إلى الدابة؛ تعطي الأم الطفل الدابة قائلة: اشترى ففرد الدابة يبيع فتأخذ الدابة الطفل على ركبتيها ولا تتركه قبل أذان العشاء - وتحضر الدابة إناء به ماء وملح وحنة وقرنفل وبعض النقود الفضية وتغسل الطفل وتلبسه جلباباً أبيض جديداً وبعد الحمام ترش الماء في الحجرة ويكسر الإناء إذا كان من الفخار أو يلقى على الأرض ثلاث مرات إذا كان من المعدن وهذا يجمع الأطفال النقود وهم يغنون (صلى صلى) وبعد الحمام تقوم الدابة بوضع الحلة للمولود، فإذا كان المولود ذكراً يضعون طاقية على رأسه ويرطون حبلها شريطاً من القماش وتقط الدابة سبع نقط فوق الجبهة، وإذا كانت فتاة يضعون الحلة على جبهتها ويديها أيضاً. وبعد أذان العصر يحتفلون بتسمية المولود فيحضرزون صليبة بها سبع شمعات ترمز إلى سبعة أسماء، ويتركون هذه الشموع حتى تطفئ من تلقاء نفسها وأخر شمعة تبقى يطلق اسمها على المولود. وجرار هذه الصليبة توضع صليبة أخرى عليها أنواع من الحلوى توزعها الدابة على الأطفال. وتأخذ الدابة فخذ الذبيحة وهو نصيب الطفل المولود من الذبيحة. وعندما يبلغ الطفل ٦ - ٧ سنوات يختن الطفل، ولكن أهل الواحة لا يمارسون عملية ختان الإناث فممارسة هذه العادة مكروهة للإناث وليس لها وجود في سيوة.

فالداية تعد نموذجاً، يمثل ثقافة المجتمع لأنها حامل جيد التراث بكل ما به من ممارسات ترتبط بدورة الحياة. وهي تشارك في كافة الاحتفالات وتكون بؤرة اهتمام المجتمع والقائد الذي يدير الطقوس؛ لأن كل طقس له موعد محدد، ويجمع كل خطوة خطوة أخرى، وبصاحب ذلك: الأداء الدرامي، وينطق كلمات محددة، وكل خطوة ترتبط بالأخرى، ولذلك لا يمكن أن تحل أي امرأة أخرى محلها؛ لأن الدابة على وعي كامل بكل ثقافة المجتمع من ممارسات علاجية وسحرية واعتقادية، وهي تشارك بالأداء الدرامي، ويكون لها حرية الحركة والكلام، وهي على وعي كامل بالتنوعات العرقية والثقافية في المجتمع، ولا تتمتع أية امرأة أخرى في المجتمع بما تتمتع به الدابة من حرية في التعبير والاختلاط بالآخرين.

٣ - المرأة وثقافة العمل

تقوم المرأة في واحة سيوة بالعمل لتوفير حاجة الأسرة من الطعام والملابس وتلتج بعض الأدوات التي تستعمل في الاستخدام اليومي ولكن هذه المنتجات ليست مجرد

Victor Turner, *Dramas, Fields (٢٣) and Metaphors, Symbolic Action in Human Society*. Cornell University press, London 1978. p.230.



منتجات نفعية ولكنها تنتج طبقاً للتقاليد محددة ومتوارثة وطبقاً للمناسبات التي تستخدم فيها.

ويصاحب العمل حركة الجسم والغذاء، ويعتمد العمل على أدوات معينة قد تفرضها البليدة أو طبيعة المنتج وذوق أهل الواحة. وتعكس هذه المنتجات ثقافة الواحة وتاريخها ولذلك أصبحت بعضها سلماً تجارية تنتج لكي تباع للوافدين إلى الواحة وأصبحت هذه المنتجات التقليدية مصدر دخل مهم للمرأة.

صناعة الخبز

تتميز الواحة بإنتاج نوع خاص من الخبز مصنوع بالبلح ينتج في الاحتفالات حيث ينقى البلح (يفضل البلح الصعيدي) ويطحخ في الماء المغلي ثم يصبر ويضاف إليه الخميرة وبعض الدقيق وقليل من الملح. وكل خمسة كيلو جرامات من الدقيق يضاف إليها ١/٢-١/٤ كيلو جرام من البلح، ويعجن الخليط ويترك لكي يخمر ثم يقطع إلى قطع صغيرة تشكل في شكل دوائر ثم يبلط ويترك حتى يخمر ثم يوضع في داخل الفرن.

ولصناعة الخبز تجلس النساء والفتيات في إحدى الحجرات في شكل (حدوة حصان) وفي الوسط تجلس ربة المنزل وأمامها امرأة أخرى وتقومان بالحنن وتشكيل الحجين في دوائر وتجلس بجوارهما فتاة أمامها طبلية عليها بعض الدقيق تبسط دوائر الحجين وتفردها في شكل أرغفة وتجلس بجوارها فتاة تناول الأرغفة لفتاة أخرى تجلس على يمين الباب وترص الأرغفة في صاج ثم تغطي الصاج ببطانية. وفي طرف الدائرة من الجانب الآخر تجلس عدد من الفتيات لانتظار دورهما في العمل. وعندما يكمل الصاج ويتم اختماره تذهب فتاتان بالصاج إلى الحوش المكشوف الذي يبني به الفرن ويقوم إحداها بإشعال الفرن وتنتظر حتى يحمر (صهرت) ثم تضع الخبز بدله وتقلب بجريدة طويلة وتنتظر الفتاة الأخرى حتى ينتج الخبز لكي تكملة وتعود به إلى المنزل.

إعداد البلح

تعتبر مهمة إعداد البلح للحفظ والتغليف مهنة خاصة بالمرأة فمعظم الذين يعملون بالمصانع في هذا العمل من الفتيات، وبعض النساء يقمن بإعداد البلح في منزلها ويرسلنه إلى المصنع.

الصناعات الفخارية

تصنع المرأة عدة أدوات فخارية بدون أي آلات (فخار بدون).

(الطابيت): الفرن السيوي، وهو جسم الطابيت حيث تأخذ مادة الكرشيف وتنقيها من الشوائب وتفرکہا وتخلطها ببعض الماء وتتركها لكي تخمر وتكون لديها مادة تسمى (تلخت) تشكل في شكل نصف بيضاوي وتصنع بها من أعلى عدة فتحات، ثم تحرقها عن طريق إشعال النار في الجريد الذي يوضع بين حجرين (كانون) وتضع الآنية به وبعد أن تحرقها تتركها لكي تبرد في مكان فسيح. وبعد أن تبرد تكون قد صنعت الجزء الأساسي الذي يكون الفرن وهذا الجزء يبني حوله بالطوب السيوي (بريخ) ويوضع لوح من الحديد أسفل وفي الخلف تصنع فتحة تسمى (أجو) ووضعت الوقود.



المباخر

وتصنع المرأة أنواعاً كثيرة من المباخر الفخارية : مجمرت تعريست - مجمرت للمسيوح - تلختت للأيام العادية. ومبخرة العروس يرسم عليها بعد أن تبرد بمادة حمراء (حنا) وتزخرف بزخارف مثل وحدات الجريد، أو نقطة، أو نصف دائرة، أو خطوط متعرجة، وكل هذه الرموز ترمز إلى الخصوبة. فالخط المتعرج يرمز إلى الماء وكذلك النقطة أما الدائرة المفتوحة فترمز إلى القمر وهو رمز أنثوي أيضاً. وجريد اللخيل يرمز إلى الشجرة وهي رمز لتجدد الحياة، كما أن شكل المبخرة يشبه المباخر التي كانت تستخدم في الطقوس داخل المعبد المصري، فالعطور كانت جزءاً أساسياً من الطقوس الدينية في المعبد المصري. أما إذا كانت للمسيوح فإن الزخارف تأخذ شكل المثلثات وجريد النخل. أما المبخرة التي للاستخدام العادي فلا تزخرف.

كما تقوم المرأة بصناعة أوانٍ أخرى تستخدم في الشراب أو الوضوء مثل إناء يسمى (مقل) وبعض الشمعدانات التي تستخدم في مسيوح المولود أو سرجات تشعل بالزيت وتستخدم للإنارة.

وبعض المنتجات تنتج من أجل البيع للوافدين إلى الواحة مثل أشكال ملاعق وأباريق وهي أشكال حديثة وليس لها استخدام فعلي تداخل البيت الميوي.

صناعة الخوص

صناعة الخوص في سيوة عمل خاص بالنساء رغم أنها في جارة أم الصغير عمل مشترك بين الجنسين. وتعتمد الزخارف في جارة أم الصغير على الأشكال الهندسية واختلاف ألوان الخوص الملون، وتختص المرأة بصناعة نوع معين من الخوص مشغول بخيوط الحرير والصوف والجلد، والوحدة الأساسية للزخرفة هي المربع أو الدائرة وشكل شعاع الشمس وتجمع هذه الأشكال في وحدة واحدة، وتعتمد الزخرفة على شكل المنتج وطبيعة استخدامه وطبيعة نوع الخوص الذي يصنع منه.

وتقوم المرأة بنقع الخوص في إناء به ماء حتى يسهل تشكيله، وتستخدم مخزخز خاص لخياطة الخوص وفي النهاية تقوم بصناعة زخارف بخيوط الحرير أو الصوف وقد يدخل الجلد أيضاً. وأهم المنتجات هي : إناء من الخوص له غطاء مثلث (مرجونيت) وتسمى في العربية معمران (دغار) وهي سلة لوضع الخبز، (مرجونيت ندياش) لحمل الشاي والسكر، (مرجونيت تراوي) وهي لتقديم الحلوى.

منتجات من الخوص:

تيست : طبق كبير للعروس ، تعدلت : للحصاد غير مزخرفة
ترقمت : طبق صغير ، افروش : للتسوق وهي من الخوص الملفوف

المكايل

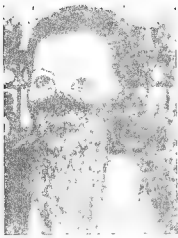
أفداح : صاع

أريو : نصف الأفداح

المشغولات اليدوية

زخرفة الملابس جزء أساسي من ثقافة المرأة وهذه الزينة قد ترتبط بالرغبة في التميز أو جذب اهتمام الجنس الآخر أو ترتبط بالمناسبات الاجتماعية وهناك عوامل كثيرة تحدد





أشكال المشغولات اليدوية؛ فالثقافة الفرعونية لها بصمات قوية في شكل الزخارف كما أن هذه الأشكال ترتبط برغبة المرأة في الخصوبة، وأيضاً نلاحظ أن البيئة تأثير قوى في شكل الزخارف التي تستخدمها المرأة من سفن النخيل وثمار الزيتون. بالإضافة إلى أن بعض الأشكال تستخدمها المرأة من الأدوات التي تستخدمها مثل شكل المشط ويظهر أيضاً بعض أشكال الحشرات الموجودة في البيئة مثل شكل العنكبوت.

وهذه الرموز تعطيها الفئات منذ طفولتها فيكون عليها أن تعد ملابس للعريس التي تستغرق وقتاً طويلاً، ولذلك تجلس الفتيات في دوائر وقت العصر في حوش المنزل أو أمام الأبواب ويهيمكن في التطريز على القماش الحريري باستخدام الزراير وخيوط الصوف والحرير والخز والترتر.

ويخصص لكل ثوب طرحة معينة وسرول محدد والمناسبة التي يرتدى بها الزنى هي التي تحدد شكل الزخارف، كما أن هذه الزخارف وثرأها يرتبط بالحالة الاقتصادية للعريس.

وأهم الأثواب هو ثوب العريس وقديماً كان هذا الثوب لونه أسود ويرتدى معه سرول أسود لأن اللون الأبيض كان يستخدم من أجل الحزن. أما الآن فلوته أبيض وبه وصلات من الحريري الأسود في الجانبين نتيجة التأثيرات الثقافية التي جاءت من وادي النيل. وهذا الثوب توضع له حلقة من عند الرقبة على شكل (علامة عنخ) مفتاح الحياة.

والفئة تطرز بالخيطوط والخز حول هذه العلامة وتكرر علامة عنخ ثلاث مرات حتى تصل إلى أسفل البطن^(٢٤).

أما بقية الثوب فيطرز في خطوط حول هذه العلامة الرئيسية بحيث يأخذ شكل أشعة الشمس لأن صدر الثوب فقط هو الذي يطرز.

أما الوحدات التي تزين الطرحة (ترقعت) فهي كالآتي :

يتوقف عدد الخطوط المشغولة في الطرحة طبقاً لحالة العريس الاقتصادية ولكن هناك نظام محدد لعدد الخطوط لا يمكن الخروج عنه والفئة التي تخرج عن هذه التقاليد دليل على عدم خبرتها في الشغل مثل الفئة التي تصنع طرحة من ٤٩ خطاً ولكن التقاليد تحدد عدد الخطوط كالآتي : ١٥ - ٢٣ - ٣٣ - ٤٧ - ٦٠ - ١٠٠ ، وربما يرجع ذلك إلى أن هذه الخطوط تحدد طبقاً لمساحة الطرحة والحالة الاقتصادية التي تحدد ثراء الشغل أو تقاليد متوارثة ومتعارف عليها.

وأشكال الزخارف هي :

ناتوري : وهو الخط الطويل الذي يمتد بطول الطرحة.

تعريست : شكل عروسه أو (مفتاح الحياة) رمز مصري قديم.

ناتجست : شكل العنكبوت.

تاتشط : شكل (المشط) وله دلالات سحرية.

تسمكت : شكل (السكة) رمز للخصوبة.

(٢٤) قام بشرح هذه المطومات د. إبراهيم حسين المتخصص في الفنون التشكيلية بمعهد الفنون الشعبية كما شرح مطومات عن أسباب لفصل الثوب بهذا الشكل في الولمة.

تشك بك: (خيوط متشابكة) وهي رمز سحري للارتباط.

تاموخا: الخط الذى يطرز على طرف الطرحة لحياتها من الجوانب الأربعة.
هذا بالإضافة إلى الشراشيب الملونة.

الخياطة

تمتحن بعض السيدات مهنة الخياطة ولذلك فإن الخياطة على دراية كاملة بأنواع الجلابيب السيوى الذى ترتديه المرأة ومواصفاته.

فالجلابيب السيوى واسع جداً بحيث يسمح بارتدائه فوق الملابس العادية، لأن المرأة لا ترتدى الزى التقليدى إلا عند الخروج أو المشاركة فى المناسبات المختلفة. كما أنه لا يعوق المرأة أثناء الحمل وكذلك طريقة تفصيل السروال تسمح باتساعه خاصة فى فترات الحمل. والجلابيب السيوى له أكمال واسعة جداً وهو متوسط الطول لأنه يرتدى معه سروال. وأهم أنواع الجلابيب هى :

نضراح : وهو من الحرير الأبيض وله حلقات فى الجانبين من الحرير الأسود.
ندى الرومى : وهو جلابيب أسود مقلم بالأخضر والأزرق.

ندى لجبل لحرير : وهو جلابيب أسود مقلم بالأحمر أو الأخضر وهذا القماش المقلم يوضع فى الجلابيب من الأمام ومن الخلف أما جانبها اللوب والأكمال من الحرير الأسود.

وفتحة رقبة اللوب يوضع فوقها حلقة خارجية وهذه الفتحة تكون مربعة لفتحة ومثلثة للمرأة المتزوجة وتصنع على شكل علامة عتخ.

فثقافة المرأة عن الملابس والمشغولات اليدوية تحمل بعض عناصر الثقافة الفرعونية القديمة وبها بعض التأثيرات الإغريقية والمغربية، والتأثيرات الفرعونية تظهر بوضوح فى طريقة فتحة الرقبة والزخرفة التى تعتمد على الرموز الفرعونية القديمة. أما التأثيرات الإغريقية فتظهر فى أسماء بعض الأثواب مثل (ندى الرومى) والتأثيرات المغربية فى طريقة اتساع الثوب.

الدلالة

وهى امرأة تقوم بجمع المنتجات التقليدية من النساء والفتيات وتبيعها للوافدين إلى الراحة. وهى تستقبل فى بيتها النساء فقط ولكن الأطفال يقومون بدور الوساطة فى البيع للرجال. وتعدد لها المرأة الثمن الذى تريده وكل ما يزيد عن هذه القيمة يكون من حق الدلالة وذلك فهى امرأة تجيد الحديث وتحفظ للتقاليد كما أنها على وعى بالتطورات فى الأسعار وطبيعة المشترى.

٤ - الثقافة والفكر السلبي تجاه المرأة

المرأة والسحر

يعتقد أن المرأة بسبب طبيعتها الجنسية وسيلة لجذب الأرواح الشريرة ولذلك تستخدم النساء فى تنفيذ العمليات السحرية. فيقوم الساحر بتعليم أعوان له من النساء لوضع الأعمال داخل البيوت وخاصة الأعمال التى توضع فى أنواع معينة من الطعام أو تدفن عدد



عقبات المنازل، مثل دفن البيض المكثوب عليه بكتابات سحرية أو وضع بعض مخلفات المرأة مثل دم الحيض أو الشعر أو الأظفار في أكالات خاصة مثل الملوخية.

كما أن هناك أنواع من السحر تجرى للفتيات اللاتي على وشك الزواج مثل ممارسة السحر على الماء ووضع الأعمال في الآبار وقد تلجأ المرأة إلى السحر لمنع الرجل من الزواج عليها أو إصابته أحد الرجال بالموت لأنه انصرف عن الزواج من ابنتها، ولذلك تهدد قوته الجنسية عن طريق أعمالها السحرية.

الفولة (٢٥)

والمرأة في المجتمع السويى إذا مات زوجها تتحول إلى قوة شريرة حسود، ويطلقون عليها اسم (الفولة) وتتحول عنها إلى قوة سحرية تجلب سوء الحظ ممن تقع عليه. وكانت ترتدى ثياباً بيضاء ويتم عزلها لمدة أربعة أشهر كاملة وعشرة أيام ولكن هذه العزلة أصبحت تقتصر على أربعين يوماً فقط، ولا يقدم لها اللحوم ولا يختلط بها إلا إحدى النساء المجازر، وإذا رآها أحد الذكور يحرم زواجها منه كما يحرم عليها الاغتسال أو تغيير الملابس البيضاء أو قص الشعر أو الزين. ولا تنتهى هذه القوة الشريرة من جسد المرأة إلا بإجراء طقوس خاصة بالاغتسال في بحر الماء.

خاتمة

إن شخصية المرأة في سيوة لها طابع فريد، وذلك يرجع إلى:

التقاليد التي تفرض الفصل بين الرجال والنساء في سن مبكرة جداً وهذا يجعل لكل من الرجال والنساء عالم خاص يختلف عن عالم الجنس الثاني.

إن عزلة الواحة للمبى جعل المرأة تحتفظ بالتقاليد المصرية القديمة خاصة في بعض الاحتفالات وفي طريقة صناعة بعض الأدوات واستخدام بعض الرموز في الزخارف.

ثقافة المرأة في سيوة لا تعكس أثر الثقافة الفرعونية القديمة فقط، بل تعكس أيضاً بعض التأثيرات من الثقافة الفارسية والإغريقية والمغربية، كما أن تأثير الطرق الصوفية قد وضح في كلمات الأغاني وفي بعض الاحتفالات.

إن المرأة في الواحة لها قدرة فائقة على الأداء الدرامي فهي تحفظ الكثير من أغاني التراث باللغتين السبوية والعربية ولها قدرة على الفكاهة والرقص والتمثيل أيضاً.

ولكن هذه القدرة تختلف من امرأة إلى أخرى وتتفوق نساء قبائل الغربيين في الأداء الدرامي بسبب مكانتهن الاجتماعية الهامشية التي تجعل لهن حرية أكثر في التعبير والرغبة في التفرغ في مجال من المجالات.

فبعض الشخصيات السائبة تكون حاملة جيدة.. للتراث والثقافة مثل: (الداية، والماشطة، والخطاطة، قائدة الغناء) بسبب قدراتهن الفنية والدرامية وهذه الممارسات مستمدة من التاريخ ولكنها تقدم تصوراً عن العالم وعن الناس من وجهة نظر المزيديات.

إن المرأة في سيوة رغم القيود التي تفرض عليها في الخروج أو الاختلاط بمجمعات الرجال إلا أنها منتجة وتحقق دخلاً مريحاً للأسرة عن طريق ما تنتجه من منتجات تقليدية فمعظم نساء الواحة يحققن دخلاً بأش به عن طريق المنتجات التي تتوسط الدلالة في بيعها أو تباع عن طريق وساطة أصحاب المحلات.

(٢٥) راجع صابر العدل، «مجلة اللون الشعبية، العدد ٥٠ مارس ١٩٩٦، ص ٣٥ - ٤٢.



إن المرأة تمارس طقوساً سحرية لكي تهدد سلطة الرجال وتهدد بالقضاء على قدراتهم الجنسية؛ فالمعتقد أن المرأة لها قدرات جسدية خارقة تنبع من طبيعتها الجنسية ولذلك تنجذب الأرواح إلى النساء الصغيرات كما أن الأرملة تكون مصدر خطر على المجتمع للرجال والنساء.

إن الكثير من المنتجات التي تنتجها المرأة تحمل رموزاً تعبر عن النوع وتظهر في الملابس والأدوات التي تستخدم في المناسبات المختلفة(*) .



(*) المادة الموحدة الواردة بالبحث هي مادة جمعت خلال مشاركتي مع بعثات ومركز دراسات الفنون الشعبية في الأعوام: ١٩٩٨، ٢٠٠٠، و٢٠٠١.

حكايات وحواديت

نصوص شعبية من النبوة

جمع وتدون: عمر عثمان خضر

(١)

الشيطان

«حكاية»

نزل الشيطان يوماً قريتنا (قرشة) بحث طويلاً عن مكان يأوى إليه.. أو عن أى شخص ضعيف الإيمان ليتسلط عليه.. لكنه كان يحاول عبثاً، فأهل القرية طيبون وخيرون.. غضب الشيطان وسار متبرماً وقرر أن يهجر هذه القرية البليدة.. لكنه توقف أمام مشهد غريب.. ثلاثة شبان يصحبون شقيقتهم الجميلة ويتجهون نحو التل البعيد.. وقف الشيطان يراقب ما سيقعله هؤلاء الشبان بشقيقتهم الوحيدة الجميلة.. كانوا يتجهون نحو صومعة شيخ طيب مشهور بالصلاح.. ووقف الشيطان يستمع إلى ما يقولون - لن نغيب طويلاً يا أختاه.. مصر أم العمار.. وسنرسل لك من هناك

ملايس وتعود بأشياء جميلة. وفكر الشيطان لحظة في مراقبة ما سيحدث.. إلى أن وصلوا إلى صومعة الشيخ دردير.

- سنصطحبك إلى الشيخ دردير.. إنه عبادى صالح.. سيحفظك إلى أن تعود.. كانت البنات تبكى وتصرخ يا أشقائى.. يا أجبائى.. لا تتركواى وحدى.. لكنهم أوصوا الشيخ بها ورحلوا.. طمأنهم الشيخ دردير وهو يودعهم.. ستكون ابنتى إلى أن تعودوا بالسلامة.. وخرج الأشقاء وبقي الشيطان مع الفتاة المسكينة، وفكر الشيطان لحظة ماذا سيفعل؟.. هل يصحبهم فى رحلتهم؟.. لكنه قرر البقاء ومداعبة الشيخ الطيب وهكذا ظل فى مكانه يرقب الشبان وهم يرحلون، والفتاة تجلس منزوية فى ركن، والشيخ دردير.. كان الشيطان يانسأ من المحاولة.. لكن الشيخ دردير رجل.. والرجال يستمعون له دائماً.. وتلك فرصته الوحيدة.. وفكر أنه لن يخسر شيئاً لو حاول مع الشيخ دردير..

على الأقل سيتسلى بمداعبته حتى تهدأ الفتاة ويعود لها من جديد.. وتوجه إلى حيث الشيخ.. وجده جالساً في مصلاه.. يردد بعض الأوراد.. وتسلل الشيطان في هدوء.. رضى في عقل الشيخ.. وغمغم في استكانة:

- مساكين هؤلاء الإخوة!! وارتفعت حواجب الشيخ.. قطع ترديده للحظة.. ثم هز رأسه وأجاب موافقاً: نعم.. مساكين حقيقة.. كان الله في عونهم في غريتهم في المدينة.. ورغم أن الشيطان قد ارتجف لسماعه لفظ (الله) إلا أنه شعر بفرحة عظيمة والشيخ الطيب يرد على همسته.. وبلا تردد تابع الشيطان..

- ومسكينة هذه الفتاة الرائعة الحسن.. فرد الشيخ بصوت خافت:

- نعم.. إنها مسكينة ووحيدة... وتابع الشيطان بجذوة:

- إنها جميلة.. لكنها والنحى مؤدية ومحتشمة.... فرد الشيخ دردير:

- نعم جميلة لكنها مؤدية ومحتشمة.. وهذا من فضل الله وكتم الشيطان رعشته وأردف قائلاً:

- ومسكين أنت أيضاً!! لم تلمس جسد امرأة منذ زمن سحيق.. ولم يرد الشيخ دردير.. تلفت حوله في دعر.. أدرك أنه يحدث شيطاناً.. وخرج صوت الشيطان من عقله هو...

- عيناها جملتان.. شفتاها مكتنزتان.. جسدها يموج بالشباب.. آه لك ولحرامك!! وارتجف الشيخ دردير وهو يكتشف المصيبة.. إنه يحدث الشيطان.. وغمغم في رعب: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.. وانكفاً الشيطان على الأرض.. لكنه لم يشعر بأى ألم.. جلس سعيذاً يهز ذيله.. وينقر

بحوافره على الأرض بنغم شاذ.. وانهمك الشيخ في صلاة.. طويلة.. طويلة..! وعندما انتهى من الصلاة.. كان يلتفت حوله في خوف.. وكأنه أدرك أن الشيطان قد عاد إليه.. وأنه لم يعد يقوى على عدم سماع همساته.. وزحف الشيطان من جديد.. ركب عقل الشيخ دردير.. ووجده يرتجف.. فسأله في رقة:- لماذا ترتجف!! واستطرد باللهجة الرقيقة نفسها: أنت لم تفكر في عمل ردىء.. قلت فقط إنها فتاة جميلة.. وشابة.. وكل هذه حقائق.. أليست كذلك!! ويلأوى أجاب الشيخ بكلمة واحدة:- بلى!! فقال الشيطان في خبث: وأنت عجوز جائع!! ولم يجب الشيخ.. وتابع الشيطان: وأنت تود لو كانت زوجتك!! مجرد أمنية!! ألا تريد ذلك!! وغرق الشيخ دردير في صمته.. فقال الشيطان:- هيا.. قم معي لنراها.. إنها بحاجة إليك.. ولم يتحرك الشيخ.. كان عقله يموج بأفكار مضطربة.. وهرب الشيطان وقد أدرك أن الرجل يفكر في النطق بالتعويذة التي تجلده.. وتسلل الشيطان إلى حيث الفتاة.. كانت راقدة تحمق في السماء وتبكي! وب نظرة جديدة أدرك أنها لن تقبله أبداً ومع ذلك سيستفيد منها في القضاء على هذا الشيخ.. وسينتقم منها أيضاً. وبسرعة تسلل إلى عقلها.. وهمس بكلمة داعرة وهرب وصرخت الفتاة.. كان الشيطان واقفاً بجوارها يراقب نتيجة صرختها.. وصح ما توقعه.. إذ أقبل الشيخ وسألها مذعوراً: ماذا حدث يا ابنتى.. ولم تصرخين!! كانت الفتاة متكفنة على عنجريتها.. تتشنج وتصرخ في رعب.. واقترب الشيخ منها.. ريت على رأسها في حنان.. وتحسس جبهتها.. وجدها محمومة، فأخذ يتلو على رأسها بعض الآيات القرآنية.. وتسلل

الشیطان إلى عقله.. جعله يلقى بنظرة واحدة على جسدها المحموم.. وأغمض الشيخ عينيه بعدها.. ثم استعاد بآلته من الشيطان الرجيم.. وغادر المكان!! وبعد رحيله أطلق الشيطان ضحكة طرية.. أدرك أن الشيخ لن ينام هذه الليلة.. ولا في الليالي التالية.. وسيجد متعة عظيمة في تعذيبه.. وكان ما أراداه الشيطان.. قضى الشيخ دردير أسوأ ليلة في حياته.. ظل في صراع رهيب مع همسات الشيطان ووسوساته حتى شعر بالتعب.. وعند الفجر كان مضطجع الحواس ففرق في نوم بلا حراك.. والشيطان يرقص من حوله؛ فأول مرة يتخلف الشيخ دردير عن صلاة الفجر!! وظل الصراع بين الشيخ وبين الشيطان لعدة أسابيع.. حتى انهار الشيخ تماماً وعجز عن مقاومة الشيطان.. أدرك أنه قد وقع في شرك رهيب.. لماذا حدث الشيطان.. في قريتنا يقولون إن من يحادث الشيطان مرة واحدة يظل عبداً له للأبد.. والشيخ دردير الطيب يبكي حياته الطيبة التي أنفقها في الصلاة والنهي عن الفحشاء والمنكر والبغى.. وبعد طول عذاب أراد رؤية الشيطان.. وتصفية الحساب.. فناداه بأرق الأصوات.. وطلب منه أن يظهر له.. فهو يريد أن ينهي هذه الحرب البشعة.. وأمثل الشيطان لرجية الشيخ دردير.. ضحك بصوت مرسع وخرج للوجود.. وحمل في الشيخ برعب وخوف.. كان يملك وجهاً بشعاً.. عينا شعلتان.. ملتهبتان.. وألفه يتدلى حتى فكه ومزين بحدوة حمار!! وعلى رأسه الصلعاء قرنان كبيران.. وجسده تحيل وهضيم.. وساقاه رفيعتان تنتهيان بجوافر حمار.. كان الشيطان يضحك في صبور وهو يمد يديه إلى الشيخ دردير الذي أخفى وجهه بين كفيه وهرب وهو يستعيز بآلته من الشيطان

الرجيم.. وشعر الشيطان بكراييج قاسية تلهب وجهه وكنته ففر هارياً.. وبكى الشيخ وهو يشهد جلد الشيطان.. أدرك أنه سينتقم منه انتقاماً رهيباً.. وقد يقتله! وبعد فترة طويلة عاد الشيطان غاضباً.. يدمدم في غيظ: - أيها الشيخ المجنون أتخدعني؟! - اعذرني أيها الشيطان! - لماذا جندتني؟! - لم أتحمل رؤية وجهك القبيح.. لكنك ستعود عليه.. ولن يصبح قبيحاً لو أطلت النظر إليه، وصمت الشيطان برهة، ثم تابع: - وآلآن.. ماذا تريد مني؟! وجثا الشيخ دردير وبكى.. وغمغم في انكسار.... حررتني!! - وهل أنت عبد؟! - أنت تعلم جيداً أيها الشيطان.. لم أعد أقوى على مقاومتك.. ماذا تريد مني كي تحررتي؟ فقال الشيطان مبتسماً في خبث: - أريد سعادتك! فتوصل الشيخ دردير.. بكى وقال: إن سعادتي ليست معك.. إنها تأتي من عنده...! وقطع الشيخ كلمته.. فقد توعدده الشيطان بنظرة قاسية.. لذلك صمت الشيخ دردير، ولم يذكر الله حتى لا يجلد الشيطان.. وهنا قال الشيطان راضياً: حسناً.. بدأت تفهمني أيها المجوز الغبي! فقال الشيخ على الفور: قل.. ماذا تريد مني؟! - قلت سعادتك... - كيف؟! -

- ستال الفتاة! وصرخ الشيخ دردير: يا ويلي! تريد تدميرى؟! فجز الشيطان على أنيابه وقال:

- يا غبي.. أريد هناعك.. تذكر جمالها.. جسدها الرائع!

- لكني لن أخون الأمانة.. ولن أرتكب الفحشاء مع صبية صغيرة طاهرة.. فقال الشيطان:

يا غبي.. لم أقل لك اغتصبها! إذن كيف أنالها؟ - ستزوجه سراً.. - ومن أين لي بشهود السر؟! - سأكون شاهدك!... - أعوذ

بأنه منك ومن شرورك! واختفى الشيطان وهو يبرطم باللغات.. ونال الشيخ دردير جزاءه طوال الليل.. صلب عشرات المرات.. وفي كل مرة الفتاة فى أحضانه.. يحلم بها! وصفعت أذنه عبارات داعرة.. بطن.. عجز.. سيقان.. أذواء.. شفاة!! وعشرات الكلمات والصفات.. وذاق فى حلمه اللذة المحرمة!! وكاد الشيخ يجن فى اللالى التالية حتى عاد يتوسل للشيطان.. أن يرحمه، أو يتركه لحاله.. أو يعود ليفرض شرطه.. وبعد طول ممانعة خرج الشيطان فى هيئة الموحشة.. وكان وجهه القبيح يحمل سمات غضب شديد.. وسأل الشيخ فى جفاء: هل ستغفر أومرى؟! وبكى الشيخ وقال: - ولا مناقشة.. هذا قدرى! - حسن.. توجه الآن واغتصب الفتاة.. واعترض الشيخ.. - ألم تقل أنك ستزوجنى بها؟ - كان ذلك من قبل.. أما الآن.. وبعد أن جلدتنى بتعويذتك.. فلن أرضى بأقل من الاغتصاب.. ولاتخش شيئاً - وإذا عاد أشقاؤنا؟ - لن يعرفوا شيئاً.. سيصدقون دعواك.. فأنت فى نظرهم عجوز مبارك! - لكنى بالفعل عجوز ولن أقدر عليها!! - سأشلق قواها.. لكن تنحر وتوحش.. وسأساعدك! وهكذا ذهب الشيخ دردير ليغتصب وديعة الأشقاء الثلاثة.. ولم يكن الأمر سهلاً قاومت الفتاة فى عنف.. لكنها انهارت فى النهاية.. وانتهى كل شيء!! وأصيب الشيخ بالذهول.. كانت الفتاة تلغته بكل لفظ وضيع وتتمنى له عذاباً أبدياً!! وانزوى الرجل فى ركن يبكى! وجاءه الشيطان.. طميط على ظهره.. وسأله: لم تبكى أبها الغبى!! - لقد ارتكبت أول جريمة فى حياتى!! وضحك الشيطان وهو يقول مواسياً: لن تكون الأخيرة.. تشجع.. ألم تشعر بمتعة انتصارك!! - انتصار من فىنا!!

وأنشج الشيخ الضال.. بكى طويلاً.. لكن الشيطان وعده بالمساعدة حتى النهاية.. وتكرر ذهاب الشيخ بمصاحبة الشيطان إلى حيث الفتاة.. وتكرر الاعتداء.. وحملت الفتاة سقاً.. وولدت طفلاً.. وأصيب الشيخ بذهول وذعر.. سأل الشيطان النصيحة.. فقد يأتى الأشقاء فى أية لحظة - ماذا أفعل بالطفل!! - أقتله وادفنه فى الفناء! - ماذا؟ - إنه الدليل الوحيد على جريمتك! أقتل الطفل.. ولن يعرف أحد شيئاً!! وهكذا قتل الشيخ الطفل.. ودفنه فى فناء البيت.. وأصببت الفتاة بالجنون التام.. بدأت تصرخ صرخات مروعة.. وفقدت المسكينة عقلها وأصيب الشيخ دردير بالذعر.. سأل الشيطان: ماذا أفعل وقد جنت الفتاة المنكودة!! فقال الشيطان بلا تردد: - أقتلها هى الأخرى وادفنها مع طفلها!! وقتل الشيخ الفتاة ودفنها مع طفلها فى فناء البيت.. وير الشيطان بوعده.. لم يتركه لحظة واحدة.. فقد روى تعطشه للتدمير والخراب.. ووجد فى الشيخ دردير صيداً ثميناً اقتطعه فى قريتنا الآمنة الطبية.. والنس قال عنها الشيطان: إنها قرية بليدة لاتعرف الشرور! وكان الشيطان سعيداً.. لكنه كان فى انتظار حدث رائع يتوج به مغامرته.. ولم يطل انتظار الشيطان.. وأصيب الشيخ بالعرب والجنون.. الشيطان فر.. وعندما جاء الإخوة الثلاثة همس له الشيطان أن يتصنع الحزن! وأن يقول لهم إنها ماتت بعد أن لدغها عقرب!! وهكذا استقبل الأشقاء خبر موت شقيقته فى حزن رهيب.. وجاء المعزون من كل القرى.. وفى الليل رقدوا فى الفناء ليناموا.. وأثناء نومهم زارهم الشيطان جميعاً.. قال لهم: إن الشيخ دردير قد اغتصب شقيقته.. وأنه أولدها طفلاً ثم قتل طفلها.. وقتلها بعد أن جنت من أفعاله

جهنم ! لكنى سأساعدك .. سأحميك من الموت لأبد .. لتكون حليفى ! وتشج الشيخ باكياً يائساً .. لا .. لا .. لا .. واقتربت السيوف .. ارتفعت تنهال على الرجل المسكين الذى أصيب بالجنون .. صرخ للشيطان الذى كان يراقب الموقف فى برود ويتأهب للرحيل من قريتنا : - لا .. لا تتركنى .. اقترُب لتسمع .. يا قوم .. انتظروا لحظة واحدة .. واشرايت الأعناق لتسمع كلمات الداعر الأخيرة : اسمعوا يا قوم .. وأنت يا شيطان .. لقد كفرت بالله .. كفرت بالله .. ووجم القوم قليلاً .. ورقص الشيطان فى طرب .. ثم اعتلى السحاب وطار بعيداً عن قريتنا .. وارتفعت السيوف وانهاالت فى قوة ممزقة الرجل الذى فقد دنياه وآخرته لأنه استسلم إلى الشيطان .

(٢)

ابنة الصقور

« حدوتة »

أجمع الناس على أن الزوجة عاقرة .. لن تلد أبداً .. والإشاعات تقول إن زوجها يريد الزواج .. فهو يشعر بحنين جارف لطفل يحمل اسمه .. ورغم أن الزوجة قد تعبت من الجرى وراء السحرة والكهان .. ورغم صلواتها الحارة فإن الله لم يسعفها بطفل .. لكنها لم تيأس .. سمعت عن ساحر ماهر فى الجبل فذهبت إليه .. وشكت إليه عقمها وتوسلت أن يساعدها حتى تحمل ، وطيب الساحر خاطرها . أعطاهها حفنة من دقيق مسحور . طلب منها أن تصنع منها عصيدة . وأن تضع نصيبها فى طبق مبخر وأن تترك نصيب زوجها فى وعاء الطبخ ... وأنها

الشريرة وتعذبه لها !! وفى الصباح استيقظ الإخوة الثلاثة .. حكى كل منهم للآخر الحلم الذى رآه .. وتعجبوا جميعاً فقد كان حلمهم واحداً !! وأرادوا أن يحققوا فى الأمر .. فاستدعوا أهل القرية .. ثم أتوا بالشيخ دردير .. ثم سألوه : ماذا فعلت بشقيقتنا التى أودعناها لديك ؟! وبهت الشيخ .. تلقت حوله فى دعر باحثاً عن الشيطان الذى كان يعتلى الحائط ويجلس منسجماً يهز ساقيه !! وأسرع الإخوة بعد أن ارتابوا فى الشيخ بحفر الفناء .. ووجدوا جثة شقيقتهم وطفلها .. واجتمع الناس من قريتنا والقرى المجاورة .. وقرروا صلب الشيخ الداعر !! وهكذا نصبوا جميعاً صليباً هائلاً علقوا عليه الشيخ دردير الذى كان يصرخ فى جنون : يا شيطانى العزيز .. تعال .. خلصنى .. إنهم يريدون قتلنى .. تعال يا سيدى ومولاى لتتغذنى كما وعدت !! وكان الناس مدهوشين مصعوقين .. الشيخ العجوز الداعر فقد عقله ! لكن الشيطان كان يحملق فى الشيخ بأسى وحزن مفتعلين .. وبلا محاولة لمساعدته .. والشيخ يصرخ فيه وهو يراه ساكناً : أنت ما زلت قادراً على إنقاذى يا شيطانى الغالى ! أرحمنى .. أنا عبدك المخلص !!! وفى هذه المرة نزل الشيطان من على الحائط .. ارتقى الصليب وهمس فى أذن الشيخ : لى شرط وحيد .. وأرحمك وأطير بك من هذه القرية الملعونة ! وصرخ الشيخ فى أمل مجنون : قل .. كل شروطك مجابة ! وهمس الشيطان بصوت خافت جداً : - تكفر بالله .. وتعلن ذلك أمام الجميع .. لا .. لا .. لن أكفر بالله .. يا ملعون .. يا ملعون !! وارتفعت سيوف القوم .. تحركوا نحو الرجل ليقتلوه على صلبه .. واقترب الشيطان وهمس : قلها قبل أن يتأخر الوقت .. إنهم قادمون بسيوفهم .. ولن يرحمك إلهك من

ستحمل بالتأكيد .. وعادت الزوجة وهي تكاد تطير فرحاً .. أسرع بصنع العصيدة .. ووضعت نصيبها في وعاء نظيف مبخر كما أوصى الساحر ..

وتركت نصيب زوجها في وعاء الطبخ . وتركت العصيدة تبرد . باتت تحلم بطفل ولم تكف بأن تحلم . فكرت في الإشاعات التي تتناول زوجها . مادام الأمر سيكون مؤكداً كما أقسم الساحر فلا بأس من أن تذيع أنها حامل بالفعل . وأرادت أن تسرع لتزف البشري لأسرتها . فبدأت تتزين وترتدي أفخر ملابسها ؛ لتحكى لهم في بيت أبيها حكاية نبوءة الساحر .. وبينما هي تستعد للخروج أقبل زوجها من الحقل ، وكان متعباً جائعاً . لم يسألها إلى أين .. رمقها في ضيق واتجه توأ إلى الداخل ، وقالت له وهي تخرج إن عصيدته في الوعاء ، لم تحك له شيئاً عن نبوءة الساحر . ولا عن العصيدة المسحورة . أما الرجل فعندما دخل المطبخ وجد الطبق النظيف المبخر وإلى جواره الوعاء القذر وبه بقية العصيدة . وتساءل .. هذه المرأة الشريرة .. أتريدني أن ألتهم عصيدتي من وعاء الطبخ القذر .. وأترك لها الطبق النظيف المبخر؟ .. عليها اللعنة .. وأسرع بالتهام عصيدة الطبق الذي كان مخصصاً لزوجته .. وعندما عادت الزوجة .. وشاهدت ما فعله زوجها لظمت على صدغها .. وهي تخبره عن الدقيق المسحور .. ووصية الساحر . وظل الرجل للحظات مرعوباً .. ماذا يعني هذا؟ .. ماذا تقول هذه المرأة المجنونة .. لكنه سرعان ما هز كتفيه بلا مبالاة . سار في طريقه .. ومرة الأيام .. وبدأت نبوءة الساحر تتحقق .. وشعر الرجل بشيء ما يتحرك في أحشائه .. صار حاملاً .. بطنه بدأت تنتفخ .. ويشعر بالدوار على الدوام . وبالرغبة في القىء .. وتملكه

الرب . الناس بدأوا يتغامزون عليه . والزوجة شامتة . تلغنه وتصفه بالغباء وأنه يستحق كل ما يجري له .. والرجل يتوسل إليها أن تستره دون جدوى .. لم يعد يقوى على الخروج من بيته .. انتفخ بطنه بشكل مفرع .. ولحظة الولادة تقترب .. وعندما شعر بآلامها لجأ إلى زوجته فنصحتها أن يهرب إلى الجبل . لعله يجد من يساعده . وهرب الرجل إلى الجبل .. آلام الدنيا في أحشائه . والطلق يزداد . وتوسل إلى الوحوش . ناشد الذئاب أن تساعده . فسخرت من آلامه .. ناشد الضباع والثعالب . لم يترك حيواناً أو وحشاً مر به دون أن يبكي ويتوسل إليه كي يساعده على التخلص من عاره .. وأخيراً رضى ملك الصقور .. وافق على مساعدته . لكنه اشترط أن يأخذ المولود إذا كانت أنثى . ويتركه له إن كان ذكراً .

ووافق الرجل . لم يكن هناك مجال للمساومة . وهكذا بدأ ملك الصقور في مساعدة الرجل . حتى ولد . وأصيب الرجل بلوعة وهو يرى ملك الصقور ينقض ليحمل وليدته التي أدرك أنها أنثى . توسل لملك الصقور أن يدعه يرى وليدته . ولو للحظة . ثم يطير فيما بعد ذلك ، لكن ملك الصقور لم يعبأ بتوسلات الرجل . حمل الطفلة الصغيرة وطار بها إلى غابة بعيدة . وهناك بنى لها قصراً فوق قمة شجرة عالية . وكرس لها ملكة الطيور لخدمتها . ومرة الأيام . والطفلة تكبر لتصبح عروساً كاليدر بوجه خمرى رائق . وعيون سوداء مشروطة ، وكانت تعرف أن ملك الصقور هو أبوها . إلى أن أحس الصقر أنه يكبر ويهرم فأخبرها بحكاية مولدها ، لكن الصغيرة لم تعبأ بشيء .. كانت سعيدة بحياتها على قمة الشجرة . تنتظر الصقر كل أصيل يحكى لها عن أحداث يومه . وما يلقاه من مشاق

طيب. لكن ابنة الصقور رفضت. وظل الأمير يتوسل لها. ورغم رغبتها الأكيدة فى لقائه. لكنها خافت. واحترار الأمير. لجأ إلى عجز مأكرة... أخبرها بحكاية الشمس التى تسكن قمة شجرة وارقة الظلال. وأنه يحب الشمس التى تنقى أشجى الألحان. فابتسمت العجوز.. طمأنته.. وفى الصباح أمرته أن يحضر شاة.. ويختبئ فى مكان ما من الغابة.. وليشهد ما يحدث.. وشهدت ابنة الصقور العجوز وهى تذبح الشاة من ذيلها. فصرخت فيها ليس هكذا يا خالتي.. فتساءلت العجوز.. كيف يا ابنتى. ثم عادت تذبح الشاة من ساقها. فصرخت ابنة الصقور.. لا من العنق يا خالتي.. وظلت المرأة العجوز تحاور الشاة وتعذّبها. وتتوسل إلى ابنة الصقور أن تهبط لتساعدوا فى ذبح الشاة.. فأحفاها الصغار جوعى.. وترفض ابنة الصقور فى بادئ الأمر. ثم سرعان ما تلين لتوسلات العجوز وتهبط من شجرتها. وهنا يظهر الأمير. يحتضنها. ويقبض عليها. وابنة الصقور تبكى وتقاوم وتلعن العجوز الخبيثة. لكن الأمير يسارع بتهديتها.. يقسم لها أنه سيتزوجها. وأنها ستكون مليكة قلبه وإمارته. فتسكين ابنة الصقور بين ذراعيه. ويأخذها الأمير إلى قصره.. وهناك يبنى لها طابقاً علوياً.. جهزه بأفخر الرياش. ومنع زيارتها على أى مخلوق حتى أمه.. وتزوجها وعاشت ابنة الصقور فترة سعيدة بحنو زوجها وحب. وحدث أن خرج الأمير فى رحلة بعيدة. وأوصى أمه بزوجته الجميلة. وكانت ابنة الصقور حاملاً من الأمير، وبعد رحيل الأمير تشوقت أمه لرؤية هذه الزوجة التى خلّبت لب ابنها فصعدت إليها. وهناك تعجبت لروعة جمال ابنة الصقور. ودبت غيرة بغيضة فى قلبها. وحاولت فى بادئ الأمر أن تبدو طيبة

ومتع.. وذات مرة.. ظل ملك الصقور غائباً ثلاثة أيام. وقلقت الصبية عليه. وجاءها الغراب ينأ مشنوم.. مات صقرها الحبيب. مات أبوها الروحى. وبكت ابنة الصقور. بكت طويلاً، وظلت فى كل أصيل تخشى إلى طرف الشجرة. ترمق قوافل الجلاية وتغنى لهم بصوت شجى.. أيداً ما شفت أبوى.. وأجلاية أبوى أسمر اللون.. وأجلاية.. أبوى طويل القامة وأجلاية. ونظّل فى غنائها الحزين.. تصف أباهما الذى ولدها. وتتعى صقرها الحبيب. وحدث أن كان عبيد الضيعة المجاورة يأتون لرعى أغنام الأمير.. وما إن سمعوا صوت ابنة الصقور الملائكى.. ويتطلّعون إلى الصخرة.. ويشهدوا جمالها الساحر حتى يصابوا بالذهول. ويغفلوا عن أغنامهم.. فتأتى الذئاب وتلتهمها. وتراهم ابنة الصقور وتشهد ما حدث لهم ولأغنامهم فتخشى أن يتحدّثوا عنها لأمرهم فتتوسل إلى الله أن يخرسهم فيعود العبد إلى الأمير أبكم. ويفقد الأمير أغنامه.. فوجدها تتناقص كل يوم. وعندما يسأل العبد المكلف برعايتها يجده أبكم.. وينصحه كبير العبيد ألا يخسر أمواله بهذه الطريقة.. عليه أن يذهب ليعرف سر الأحداث الغريبة التى يتعرض لها عبيده وأغنامه.. ويذهب الأمير.. يتتبع الرعاة حتى يصل للغابة. وهناك يسمع صوتاً ملائكياً يغنى. كانت ابنة الصقور تردّد موالها الحزين. وظل الأمير ينصت مذهولاً. وأخيراً رفع عينيه إلى حيث كان الصوت. شهد الشمس وقت الأصول. شهد جمال ابنة الصقور الرائع. وتدفقت الدماء إلى شرايينه. غمرته موجات هائلة تدافعت من أعماقه. شعر نحوها بكل الحب. وطلب منها أن تنزل. فسألته لماذا.. قال.. لأتزوجك. لكن ابنة الصقور رفضت. كان الأمير وسيماً. بوجه أسمر وسحنة نبيلة تنبئ عن قلب

معها.. وأن تنسى أنها غريمته التي سلبت منها حب وحيدها. لكنها لم تقو على ذلك. يوماً بعد يوم يزداد بغضها لزوجها ابنة الجميلة. وازداد البغض والكراهية عندما علمت أنها حامل، وفي لحظة جنون نادى أحد العبيد.. وأمرته أن يأخذ ابنة الصقور ويقتلها في الجبل. وأخذ العبد ابنة الصقور. ظلت تتوسل إليه ألا يقتلها.. حكى له حكايتها. وآلامها. وكاد العبد يضعف لتوسلاتها.. لكنه خشى من عقاب أم الأمير. فغذف بابنة الصقور إلى داخل بئر عميق.. وفر عانداً.. أما ابنة الصقور فقد تلقفها داخل البئر ملائكة طبيون. صنعوا لها سريراً من الذهب. وأرقدوها في راحة تامة وغطوا فوهة البئر بشجرة كرم مزهرة على الدوام. ومرت أيام أخرى. واقترب موعد عودة الأمير. وبدأت الأم تقلق... وأدركت أن الأمير لن يغفر لها أبداً وأنه سيأسأها عن زوجته. وعما فعلته بها. وظلت في خوف وقلق حتى اهتدت إلى فكرة سرعان ما وضعتها موضع التنفيذ. نادى كل الخدم والعبيد. قالت لهم: إن من يظهر التعجب أو الدهشة لما سيحدث سيكون مصيره الموت.. وإن عليهم ألا يحدثوا الأمير بشيء.. واقترب موعد الأمير. وجهزت الأم نفسها. تزينت وحاولت أن تزيل التجاعيد من وجهها دون جدوى.. وسكنت في جناح ابنة الصقور الخالي.. وجاء الأمير متلهفاً إلى زوجته.. أسرع إليها.. وهناك وجد امرأة عجوزاً تغطي معظم وجهها وجسدها.. وسألها عن تكون فقالت له إنها زوجته ابنة الصقور.. فسألها ولم صارت عجوزاً هكذا. فأجابته من حزنك عليك.. وما الذي أضاع عينك. وجعل وجهك هكذا هضيباً قبيحاً.. كثرة بكائي عليك.. وقلقي لغيابك.. واستسلم الأمير. غمره الحزن لما أصاب زوجته. وعندما سألها عن

أمه أخبرته أنها ماتت. وهكذا بدأ الأمير يعاشر أمه على أنها زوجته.. كان حانراً.. لو ابتعد عنها لكان جاحداً.. ما زال يحبها. وما زالت صورتها المشرقة. صورة الشمس القمرية في خياله. وهكذا مرت أيام أخرى. وحملت الأم من الابن. لم يكن الأمير يدري أن المرأة التي يعاشرها كزوجة هي أمه. وجاءته يوماً تحكى له أنها حامل. وفرح الأمير. علق الزينات في المدينة. زوجته حامل. وبعد أيام طلبت الأم عنباً. ولم يكن الوقت وقت عنب. كان الشتاء مازال يحتضر. وشجيرات العنب جدياء وبعث الأمير بخدمه وعبيده للبحث عن عنب. أمرهم أن يطلبوا العنب من أية كرمة تقابلهم. وسار العبيد حتى وصلوا إلى الكرمة التي تغطي فوهة البئر. حيث كانت ابنة الصقور تعيش مع وليدها الصغير الذي أنجبته هناك. وغنى أحد العبيد عنب يا عنب. محمد الأمير يطلب عنب. وجاء صوت ملائكة حزين من أعماق البئر. أمي كممنولى أبوياء ولدوني ومحمد ولد السلطان تزوجوني وأهملوني، ووجم العبد. وعاد إلى الأمير يتهته دون أن يقوى على النطق.. وتعجب الأمير. سألها عما حدث له لكن العبد الأبكم لم ينطق بشيء. وأرسل الأمير عبداً آخر.. سار حتى وصل إلى شجرة الكرم. ووقف يسأل الشجرة حبات من العنب لزوجته الأمير التي تتوحم وتطلب العنب. وجاءه صوت ابنة الصقور. وحدث له ما حدث لزميله. وتكرر الأمر حتى كاد الأمير ينفجر غيظاً. ونصحه أحد الخدم أن يذهب بنفسه ليعرف سر ما يحدث لعبيده وذهب الأمير.. وقف أمام كرمة العنب المزهرة على الدوام.. مدحها.. دعا لها بزهرة أبدية.. وقال إنه الأمير. وإن زوجته الحبيبة الغالية تطلب عنباً. وجاءه صوت زوجته الرائقة. تقنى في حزن وألم. تحكى

قصة مولدها ، وتحكى حكايتها مع الأمير
الذى أحبتة ، وتحكى حكايتها مع أم الأمير..
وجن الأمير.. بكى.. لها.. طلب منها أن
تحدثه عن كل شيء. عمن تكون المرأة التى
يعاشرها.. وأخبرته ابنة الصقور بكل شيء.
وبكى الأمير. أنشج كطفل حائر. سألها أن
تصعد إليه.. ليعودا معا ويقتلا تلك المرأة
اللعينة أمه. لكنها قالت فى نبرة حزينة إنها
كانت تود ذلك. على الأقل ليشهد وليده.
وازداد الأمير جنونا. لقد ولدت فى البئر
فأجابته بنعم... وسألها ولم لا تلقى على
الصعود إليه.. فأخبرته أن الأمر ليس بيدها.
أنه فى يد هؤلاء الملائكة الطيبين الذين
ساعدوها. ويتوسل الأمير للملائكة.. فتخبره
أنها لا تمنع فى عودة زوجته إليه.. لكنها
تتشرط شرطين.. أن يذهب أولاً لينتقم من

أمه. وأن يعود مرة ثانية إلى البئر.. ويؤكد
حبه لابنة الصقور الطاهرة... ويسأل الأمير
وكيف يؤكد حبه. فتجيب الملائكة بأن يهبط
للبئر.. ويعد شعر زوجته شعرة.. شعرة..
وحينئذ يكون قد بذل جهوداً تؤكد محبته لها.
ويكون بالتالى جديراً بها ويطلقها. ويقسم
الأمير أنه سيفعل. ويرسل تحياته لزوجته.
ويسرع إلى القصر ويعد أربعة جواد رائعة..
ويربط أمه من أطرافها.. كل طرف فى
جواد ويلهب ظهور الجياد لتتفرق فى أربعة
أركان الدنيا... ممزقة المرأة الملعونة التى
عاشت ابنها.. ويعود الأمير للبئر... وينزل
لزوجته.... يعد شعرها.. شعرة.. شعرة،
وفى النهاية يصعد بها ويولدها.. ليعيشوا
جميعاً فى سلام وهناء..



العديد

نصوص شعبية من سوهاج

جمع وتدوين: أحمد الليثي

المكان: قرية ساحل طهطا سوهاج
التراب: عطيات مجلى للديب ٦٠ سنة

شَالُ مِينْ يَا خُوَيَا اللّٰى عَلَى السَّجَرَه
شَالُ الْعَرَبِيّ اللّٰى خَلَا الرّهِيَه
شَالُ مِينْ يَا خُوَيَا اللّٰى عَلَى الْحَبْطُ
شَالُ الْعَرَبِيّ اللّٰى خَلَا مِنْ الْبَيْتُ

ماديل: وادى الجدع جدع عدلان وصال.

سراج: مصباحه ورقديل للزيت.

الحصه: الضمعة أى اللطام - الرهيه.. المكان للشيخ.

مينه: موت.

الدويل: الحشيش الأخضر.

للعربى: العربى (العربى) تعظيم لشان العربى أبو شال الرأس.

يَا مَ الْفَسَايِ قَدَامَهَا الْاَعْمَامُ
دَهَنُوا الشَّابَّ وَنَزَلُوهُ حَقِيَّانُ
يَا مَ الْفَسَايِ قَدَامَهَا بِالْكُومِ
قَلَعُوا الشَّرَابُ وَنَزَلُوهُ بِلَا لُومِ

عديد على الأخ أو الزوج

أَو الْاِبْنِ الْكَبِيرِ
مَادِيلًا جَدْعُ فِي بَيْتِ أَبُوهِ عَمْرُ
طَفُوا سِرَاجَهُ قَبْلَ مَا تَوْرُ
مَادِيلًا جَدْعُ فِي بَيْتِ أَبُوهِ عَمْرَانُ
طَفُوا سِرَاجَهُ قَبْلَ مَا يَتَعَدَّلُ الْحَا

صَفِيرُ يَا خُوَيَا وَلَا حَلْ لَكَ دَفْنَه
وَلَا حَلْ لَكَ نَوْمَه عَلَى الْعَمَه
صَفِيرُ يَا خُوَيَا وَلَا حَلْ لَكَ مَيْتَه
وَلَا حَلْ لَكَ نَوْمَه عَلَى الْحَبْطَه

عَبَانُ يَا خُوَيَا طَلْعُ النَّجِيلِ تَحْتَه
مِنْ قَعْدَتَه شَارِبُ الْمَرَارِ وَحْدَه
عَبَانُ يَا خُوَيَا طَلْعُ النَّجِيلِ تَحْتَه
مِنْ قَعْدَتَه شَارِبُ الْمَرَارِ وَحْدَه

يَا دَى الضَّرِيْبَه إِلَى اتَّضَرِّيْتِيهَا
لَا عَيْتَتْ وَلَا فَعَعْتِيهَا

بَنَّا الْفَسَاقِي يَكُونُ قَرِيبُ لِينَا
يَبِيئُنَا طَاقَه تَكُونُ سَلَامَ لِينَا
بَنَّا الْفَسَاقِي يَكُونُ قَرِيبُ لِي
يَبِيئُنَا طَاقَه تَكُونُ سَلَامَ لِي

الفساقي: (عين المقابر التي يدخل منها جثمان الميت)
الأكمام: جمع كم كناية عن ترايد عدد المشيعين بأكمام الجلابيب.
بلا لوم: يبدون الميت قديلاً فلا لوم عليه.
الضريبة: وتنطق الدريبه أى المشربه للطوارق أو للخراج وهو الزوم.
لا عيت: لم يظهر لها عين لم تظهر بعد وزم مازال جامداً لم يظهر فيه
الصديد.

ففعيتها: فتأ العين أى تفرقها والفتق هذا التفرغ.
بنا الفساقي: لبناء للذى يقوم ببناء المقابر والكرب.

عديد على الأم: من ابنة إلى أمها
يَا أُمِّي لَا رَيْتِي سَبْعَةَ طُلُوعِ رُوحِهِ
دَنَا كُنْتُ أَسِفَ الْحَضَلَه بِلُوحِي
يَا أُمِّي لَا رَيْتِي سَبْعَةَ طُلُوعِ الرُّوحِ
دَنَا كُنْتُ أَسِفَ الْحَضَلَه بِاللُّوَحِ

هََا يَا أُمِّي طَلَى عَلَى مَنْ حَبِطَكَ الْجَهْ
وَأَشُوفُكَ بِالْعَيْنِ مَرَّةً وَأَنْدَلِي
هََا يَا حَبِيبَتِي بَصِي عَلَى مِ الْعَالِي
وَأَشُوفُكَ بِالْعَيْنِ وَأَنْزَلِي تَانِي

هََا يَا بَنِي حَطَى إِيْدُكَ عَلَى رَاسِي
وَجَعَكُ شَدِيدَ يَا أُمِّي مَا حَمَلَا شِي
هََا يَا بَنِي حَطَى إِيْدُكَ عَلَى ضَهْرِي
حَطَّتْ وَقَالَتْ يَا مَآ يَا وَجَعَكُ مَخْفِي

موجع: ماعة

للمحنه: نوات شديد المرار يستعمل كدواء ويزرع على المقابر.
الجله: تصعب من روث المرثي يلبس بها.
اندلى: أنزل.
أسف: السرفوف للجانب، يؤكل بدون ماء.
باللوح: بالكف، باليدين.

مَا تَكَلَمِيشْ وَلَدَكُ يَا مِي لَا يَلْتَنَرْ
مَا تَطُولِي بِأَلَكُ يَا مَا أَنَا أَحْضَرْ
مَا تَكَلَمِيشْ وَلَدَكُ يَقُومُ فَيَكِي
مَا تَطُولِي بِأَلَكُ لَمَّا أَجِيَكِي

يَا حَرْمَه بَيْنَ بَحْرَيْنِ نَدَّهَانِي
هََا يَا نَاسُ شُوفُوهَا تَكُونُ عَاوَزَانِي
يَا حَرْمَه بَيْنَ بَحْرَيْنِ نَادَتْنِي
هََا يَا نَاسُ شُوفُوهَا تَكُونُ عَاوَزَتْنِي

قَدَامَ بَيْتِهِمْ زِيرَ بَحْنِيَه
وَشَرِبَتْ مِنْهُ طَلْعَتْ مَرْوِيَه
قَدَامَ بَيْتِكُمْ يَا مِي زِيرَ بِحْمَالَه
وَشَرِبَتْ مِنْهُ طَلْعَتْ رَوِيَانَه

يلتنر: يجهز. يزق ويشط.

عازلتى: لمحتاجت لى.

رويانه: مروية من حلابة اللباد وعطريتها.

بحماله: العماله الحديد تحت الزير.

طَرِيقُ الْفَسَاقِي وَأَنَا أَرْشَهَا مِيَهْ
وَاخْطُو الطَّرِيقَ رِجَالُ السَّدَادِ جَايَهْ
طَرِيقُ الْفَسَاقِي وَأَنَا أَرْشَهَا يَاسْمِينْ
وَاخْطُو الطَّرِيقَ وَرِجَالُ السَّدَادِ جَابِينْ

دَبِيتُ عَلَى بَابِكُمْ وَعَلَى خَشْبِهِ
مِنْ مَاتَتْ أَحْبَابَهُ عَلَى مِنْ عَتَبِهِ
دَبِيتُ عَلَى بَابِكُمْ بَعْدَ اللُّوْحِ
مِنْ مَاتَتْ أَحْبَابَهُ لَمِنْ يَرُوحُ

هَابَايَتِي حَطِي إِيدِكْ عَلَى الصَّرْه
حَطَّتْ وَقَالَتْ يَا مَيَا وَجِيعَتُكَ مَرَّة
هَابَايَتِي حَطِي إِيدِكْ عَلَى عَيْنِي
وَجِيعَتُكَ شَدِيد يَا مَيَا شَايِلَاه حِيلِي

عَتَبُهُ: عتب الدار... وعَتَبُهُ هنا عتاب.
مَدَدَ اللُّوْح: عدد ألواح الباب (ألواح السعد القديمة).
وَجِيعَتُكَ: مرضك الذي طال ولم يشف.

عديد البنت على حالها
يَا قَعْدَتِي وَإِيْدِي عَلَى خَدِي
عَتَبِي عَلَى رَيْيِ النِّلِّي كَسَر قَلْبِي
يَا قَعْدَتِي وَإِيْدِي عَلَى رَاسِي
عَتَبِي عَلَى رَيْيِ النِّلِّي كَسَر بِاسِي

هَابَا دَمْعَتِي سَبَلِي عَلَى عَيْنِي
وَلَا حَدَشَ يَامِي مَرَّة، الزَّمَانْ غَيْرِي
هَابَا دَمْعَتِي سَبَلِي عَلَى خَدِي
وَلَا حَدَشَ يَامَايَا مَرَّة، الزَّمَانْ كَدِي

مَابِيْقِي مَنِي وَأَقُولُ مِنْ رَيْي
دَنَا ضَرِيْتِي فِي الْجُوفِ وَجَعَانِي
وَأَسْبَلُ عَلَيْهَا التَّوْبَ زَمْنَانِي
يَا مَا كَلِمَةُ الْبَطَالِ وَجَعَانِي

دَنَا كُنْتُ زَيْنُهُ وَلَا حَدَّ زَيْي
وَصَبِحْتُ حَدِيْتُ يَتَحَدَّثُوا بِي

مَرَّة: أُنْجِه وَلَدُهُ.

ضَرِيْتِي: مرضي ووجعتي.

زَمْنَانِي: شديدة الألم لأن المرض مزمن.

الْبَطَالُ: الذي لا يرجح ألام الغير.

حديت: مثل وكلام يضرب بين الناس.

مَاحَنَا الزَّيْنِي وَلَا حَدَّ زَيْنَا
صَبِحْنَا حَدِيْتُ يَتَحَدَّثُوا بَيْنَا
مَالِي تَعَايِرُنِي وَابَشْ أَقُولُ نِيهَا
مَا أَبْقَاشِي مَتْعُوسُهُ وَأَنَا طِيهَا
لَا إِلِي تَعَايِرُنِي لِأَدْخُلْ وَارِدُ الْبَابِ
مَا أَبْقَاشِ مَتْعُوسُهُ وَارِدُ جَوَابِ
هَابَا حَشِيْشَ اللُّوْقْ يَا مَوْضُوعْ
مَا فِكْشِي حَشِيْشَهُ تَطْيِبُ الْمَوْجُوعْ
هَابَا حَشِيْشَ اللُّوْقْ يَا مَطْلُوقْ
مَا فِكْشِي حَشِيْشَهُ تَطْيِبُ اللِّ اتْعَوْقْ
حَتَّى حَشِيْشَ اللُّوْقْ دَوِيْتُهُ
وَدَوَا الْعِيَانِ يَامِي مَا وَجَدْتُهُ
حَتَّى حَشِيْشَ اللُّوْقْ دَوِيْنَاهُ
وَدَوَا الْحَكِيمِ يَامَايَا مَا لَقِينَاهُ

الزَّيْنِي: مشرب الخمر في الجمال.

حديت: مثل وكلام يضرب بين الناس.

مَتْعُوسُهُ: خائبه.

أَنَا طِيهَا: أرد عليها شكاكها كلمة بكلمة.

حَشِيْشَ اللُّوْقْ: نجل يطلع في اللبستان بين الزروع.

مَطْلُوقْ: مضاعف وكثيف وكثير.

اتعوق: غاب وتأخر.

سأله: طويلة وولقية للطلول.

عسسى قرار: أمتنع يدعى فى نهاية الجيب.

* * *

عديد اليتامى

وَإِثْنَيْنِ وَلَايَا تَحْتَ سَجَرِ الثَّوْتِ
لَاخَوْحَيْنِ وَلَا وَلَدَ عَمِّ يَفُوتُ
مَاحَقًا الْوَلَايَةَ تَحْتَ سَجَرِ الثَّلْثِ
لَاخَوْحَيْنِ وَلَا وَلَدَ عَمِّ يَطْلُ
مَاحَسِبِ الْيَتَامَى وَلَاذُ حَبَابِنَا
تَارِيَهُمُ الْيَتَامَى أَعَزُّ حَبَابِنَا
مَاحَسِبِ الْيَتَامَى وَلَاذُ جَارِي
تَارِيَهُمُ الْيَتَامَى أَعَزُّ أَحْبَابِي

مَآخِذِي نَائِيكَ ضُمِّي عَلَيْهِ إِيدِيكَ
وَاصْبِرِي كَمَا يَرِيدُ سَيِّدُكَ
خَذِي نَائِيكَ ضُمِّي عَلَيْهِ يَدُكَ
وَاصْبِرِي لِمَا يَرِيدُ رَبُّكَ

* * *

ولأيا: واثنين وبنين وإلى أمر يتامى.

سجر الثلث: (قد يكون سجر الصلصاف).

نائبك: نصيبك.

عديد على الأب الحنين

مَيْنُ قَالَ أَخُوياً زَى أَبُوى كَذَابُ
مَابُوىا الْحَنِينُ وَمَحْنَتُهُ بُوْدَادُ
مَيْنُ قَالَ أَخُوياً زَى أَبُوى يَكْذِبُ
مَابُوىا الْحَنِينُ وَمَحْنَتُهُ تَرْضَى

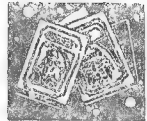
* * *

هَآيَا بَايَا وَصِيْتُ عَلَى مَيْنُ
صَاحِبِ الْوَصَايَةِ سَدَّ عَلَى السَّلَاحِ
هَآيَا بَايَا وَصِيْتُ عَلَى حَدِّ
صَاحِبِ الْوَصَايَةِ رَاحَ وَسَدَّ الدَّرَبِ
هَآيَا بَايَا وَصِيْتُ عَلَى أَمَالُ
وَصِيْتُ عَلَى الْعَمِّ وَلَا الْخَالُ
يَابُو الْعَبَايَةِ سَائِلُهُ لِلدَّلِيلِ
صَاحِبِ الْعَبَايَةِ كَانَ قَوَى الْعَيْنِ
أَيَابُو الْعَبَايَةِ سَائِلُهُ لِلْكَعْبِ
صَاحِبِ الْعَبَايَةِ كَانَ مَقْوَى الْقَلْبِ
هَآيَاخُوياً عَسْسَى قَرَارَ جِيْبِكَ
وَإَنَا بُوياً غَايِبُ يَثْبُتُ عَلَى عَيْبِكَ
هَآيَا خُوياً عَسْسَى قَرَارَ الْجِيْبِ
مَآنَا بُوياً غَايِبُ يَثْبُتُ عَلَيْكَ الْعَيْبِ





الفنون الشعبية



من ذاكرة الفولكلور

(١)

عبد الحميد يونس^(٥)

(١٩١٠ - ١٩٨٨)

إعداد: نبيل فرج

وقيل أن نمرض لكعب ومقالات عبد الحميد يونس عن الأدب الشعبي وسيره، تضمنين الإشارة إلى دوره المؤثر في حركة التجديد الأدبي والنقدى التي بدأت في السدوات الأولى من النصف الثانى من القرن العشرين، وبالتحديد بعد ثورة ١٩٥٢.

وكانت جريدة «الجمهورية» التي تأسست فى ديسمبر ١٩٥٣، وتولى عبد الحميد يونس رئاسة قسمها الثقافى فى ١٩٥٤، بعد استقالة لويس عوض فى أزمة مارس من تلك السنة، إحدى النوافذ المهمة فى أداء رسالته النقدية التى قام فيها بإفصاح المجال أمام عدد كبير من الكتاب، خاصة كتاب القصة القصيرة، وفى تصحيح أو طرح الكثير من المفاهيم الجديدة، ومنبسط عدد آخر من الموازين، مرتكزاً على تراثنا القومى المصرى والعربى، الرسمى والشعبى.

والأفضل ونحن نتحدث عن عبد الحميد يونس أن نقدم الأدب الشعبى على الأدب الرسمى؛ لأن اسم عبد الحميد يونس يرتبط فى المحل الأول بالتراث الشعبى فى أبعاده القومية.

وهذا الارتباط يسبق اعتراف الدولة والدوائر العلمية والجامعة به، أو أنه كان المعهد لها للاعتراف به.

بعد كتاب الدكتور عبد الحميد يونس «الأسس الفنية للنقد الأدبى» الذى نال جائزة الدولة التشجيعية فى ١٩٦٠، وأعيد طبعه فى دار المعرفة فى ١٩٦٦، من النشليات الأولى لمشاركته فى الحركة الأدبية، وتوجيهها وجهة جديدة تخالف المفاهيم غير الصحيحة للأدب والنقد التى تكفل فى قوانين المناطقه والبلغيين والمدرسين المحترفين.

فى هذا الكتاب يدرس عبدالحميد يونس (١٩١٠ - ١٩٨٨) الأدب على اعتبار أنه فن القول أو فن الكلمة، وأنه نشاط وجدانى يؤدى وظيفة حيوية لمبدعه وملتقيه.

ويقسم عبدالحميد يونس الخريطة الثقافية فى تلك المرحلة إلى اتجاهين أساسيين:

الاتجاه السلفى الذى يغلب النظر اللبى.

والاتجاه التجديدى الذى يحافظ على التراث العربى، مع الأخذ بالمناهج الغربية الحديثة.

ويقرب من هذا الاتجاه الثانى الاتجاه التوفيقى، ولید النهضة، الذى يجمع أفضل ما فى الاتجاهين، ويعطى به أفضل ما فى التراث والعصر.

(٥) فصل من كتاب يصدر قريباً عنوانه «النقد الأدبى فى النصف الثانى من القرن العشرين».

ذلك أن الخصوصية الشعبية للبيئة المادية والتاريخية تمثل في نظره أحد المكونات أو الثقلات الأساسية لكل فولكلور عربي، ولكل وجدان قومي.

ولا سبيل إلى معرفة العام المشترك في التكوين القومي إلا من خلال الخاص أو الجزئي أو الإقليمي، في رحلته التاريخية الطويلة، وعبر ما يترسب فيها من خبرات.

وفي تقدير عبد الحميد يونس أن الجذور البعيدة في الحرية، ويقصد بها الأطوار الأولى للحياة، هي بدايات الفولكلور في كل مجتمع، وهي دليل الأسالة التي يلخص عبد الحميد يونس سماتها، في الشخصية الوطنية، في الصبر والذكاء والفكاهة والاستعداد الحضاري.

غير أن الإقليمية وحدها لا تكفي في تفسير الظواهر الأدبية والفنية التي يتمتع مجال التأثر بها لتشمل المجتمع العربي كله، المتجانس الخصائص والصفات، بحكم الأرومة الواحدة.

والذين يذكرون هذه المرحلة من تاريخ الصحافة الأدبية في مصر، التي كتب فيها عبد الحميد يونس في «الجمهورية» مقالاته، سيذكرون بكل تأكيد المعارك الأدبية التي أثيرت حينذاك حول شعار «الأدب في سبيل الحياة»، هذا الشعار الذي وضعه لويس عوض في أول صفحة أدبية في جريدة «الجمهورية» في ٧ ديسمبر ١٩٥٣، واحتفظ به عبد الحميد يونس من بعده.

ولعل أهم هذه المعارك تصدى طه حسين، كعميل للمدرسة القديمة، لهذه المدرسة الأدبية الجديدة، في تقديمها وإدخالها، التي تبنت الواقعية، وأظهر طه حسين ما في هذا الشعار من تحصيل حاصل، أو من انحراف عن التقاليد الأدبية التي يؤمن بها^(١).

وبفضل الرؤية الجديدة لهذه المدرسة، أدى عبد الحميد يونس دوره في إعادة الروح إلى الأدب، وفي تعميق اتجاهه في تصوير الفرد والجماعة في وطننا العربي، وفي التعبير عن مضامينه الإنسانية التي يزرع فيها للمجتمع إلى الوحدة، بعيداً عن تقليد الموضوعات الغريبة أو المؤثرات الأجنبية التي كان عبد الحميد يونس يرى أنها يمكن أن تتغير مجراها أو لتحرف به في غير الاتجاه الصحيح.

(١) من أدبنا المعاصر، طه حسين، الشركة العربية للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٥٩.

وعلى الرغم من أن كثيراً من الكتاب والنقاد كطه حسين وغيره يرون في الناعمية، بل في الفولكلور بعامه، خطراً يهدد القومية العربية، فقد كان عبد الحميد يونس يرفض التصحية به في سبيل القومية العربية. كما وصنعوا المعادلة - ويقف على رأس الانتباه الذي لا يرى تعارضاً بين العامية المحلية والقومية للعربية، أو بين الفولكلور الإقليمي والأدب القومي، خاصة وأن بعض آثار القصص ذات أصول شعبية.

وكتب ومقالات عبد الحميد يونس تبسط وجهة نظره هذه بأجلى بيان. وتعتبر أن الصراع بين القديم والحديث، أو بين المحافظين والمجددين، صراع خارج وجدان الفرد والجماعة؛ لأنه يستمد أفكار ومواقفه من كتب السلف، أو من كتب المحدثين الغربيين، على اختلاف مذاهبهم في فلسفة الفن والتاريخ، بينما التجديد الحق لا يكون إلا إذا نبع من الإدراك الذاتي للفرد والجماعة بالحاجة إليه، في الزمن المعاصر.

وعبد الحميد يونس يرى أن الأدب والفن من وثائق علم النفس ومصادره السهلة، التي لا ينفصل فيها العقل الفردي عن الوجدان الروحي، كما يرى أن للكاتب جزء من قرائه.

ومع تقديره العظيم للناعمية، ولقدرتها على التعبير عن التجارب والخبرات، فهو في الوقت نفسه مع اللغة الفصحى السهلة التي تفهمها الأوساط المختلفة من القراء من خلال المطبعة.

وهذا يؤكد أن عبد الحميد يونس لا يريد تغليب الأدب الشعبي، أو أن يعتبره بديلاً عن أدب الفصحى. ولكن دراسته لهذا الأدب الشعبي تقابل وتكم دراسته لغيره من الآداب.

وفي الوقت نفسه فإن عبد الحميد يونس شديد الاحتفاء بقيمة الصوت والنبذة الحية في التعبير، وما يحمله هذا الصوت أو هذه النبذة من تواصل وتفاعل مع المجتمع، ومن دلالة وصفات على شخصية قائله، وما يصحب التعبير من إشارات وإشارات تعرفها الجماعة كمصطلح واضح التجسيم والتشخيص، لا تستطيع الكلمة المطبوعة أن تفي به، ولا أن تحقق اللذة الفنية بنفس مستوى أداء الصوت والحركة.

يقول عبد الحميد يونس دفاعاً عن القيمة الحية للصوت والأداء، بالقياس إلى الكتابة على الورق، في مقال «ومن الإنصاف للتاريخ أن أقرر نشر في «الجمهورية» في ٢٩ فبراير

«الكتابة رمز اصطلاحى لمخارج وكلمات وعبارات، وهذا الرمز يفقد بتدويله أكثر عناصره .. يفقد طبيعة الصوت، وما لهذه الطبيعة من دلالة على الشخصية .. يفقد اللبنة .. يفقد الانقطاع والاسترسال والارتفاع والانخفاض .. ويفقد عنصر أهم من هذا كله، وهو ما يصبغ الصوت من إشارات وإشارات لها أيضاً معانيها التى اصطلاحات الجماعة الإنسانية عليها. وكان التدوين هو الوسيلة الوحيدة التى ابتكرتها الإنسانية فى التعبير عن نفسها. ولكن العصر الحديث عرض تسجيل الصورة وتكويرها وتصغيرها .. الصورة الشابة والصورة المتحركة المسترسلة فى الحركة. وعرف تسجيل الصوت، ثم عرف نقل الصورة ونقل الصوت عبر المكان، بعد زواج بينهما».

رواية المسير الشعبية من جميع الأمم، من الإغريق إلى العرب إلى النصور الوسطى الأوروبية، عند عبد الحميد يونس، ليسوا مجرد أدوات تؤدى مآلتها، ولكنهم يحدون منذ نشأة الأدب الشعبى محطون يفتلون للشعب المعارف والعلوم الثقافية والأخلاقية والتاريخية.

ويكفى أن نذكر أن الرواية فى مصر وفى أنحاء الشرق كانوا يروون فى المقاهى والأسواق وندوات الاستماع الملاحم والسير الشعبية كالأزهر سالم والهلالية وسيف بن دى يزن، ويقصون على الشعب قصص الغزوات فى مراحل تاريخية لم يكن فيها أمراء مصر وسلطانيتها من الأتراك والألبان والجراسكة والأكراد يعرفون اللغة العربية، أو يحفظون بأدب الشعب.

وبعض نصوص الأدب الشعبى تجاوز أبعاد القومية وأصبح من روائع الأدب العالمى، كألف ليلة وليلة.

ودفاع عبد الحميد يونس فى الصحافة عن هذا الأثر الخالد «ألف ليلة وليلة»، حين ارتفعت فى مارس ١٩٨٥ صحبات تطالب بمصادره، من الصفحات الغنية بالمعرفة، التى أروحت فيها تعدد المصادر الشرقية (الهندية والفارسية والبنغالية والمصرية) لهذه الليالى العربية، مبيهاً ما تنطوى عليه من ذخيرة حضارية حية، تعتبر ثمرة للتعبيرية الأدبية الشرقية، ثم عدت ملكاً للإنسانية كلها، تقرأ بكل اللغات فى الشرق والغرب، ككثير غيرها من النصوص التى أصبحت من الثقافة الإنسانية المسخطة لكل الحدود، مثل كتاب «كوكبية ودمنة» الذى يقرأ بلغات العالم.

ودراسات عبد الحميد يونس للأدب الشعبى تفيض بالموازات بينه وبين تراث الشعوب الأخرى، وكثيراً ما يشير فى هذه الدراسات إلى بصمات للأدب العربى فى الأدب الشعبى، بما يؤكد أن اللقاء العرقى، وعدم التأثير والتأثير، غير صحيح، ويتناقض مع تاريخ الثقافات والمصنرات التى لا تنفصل فيها الآثار الأدبية والفنية عن التاريخ.

ولا تقتصر هذه الدراسات المقارنة على الشكل والمضمون، ولكنها تشمل المقارنة بين الأجواء أو البيئات التى ينشأ فيها كل نص ويتكامل، والمقارنة بين الأصل والفرع، والأخذ والعطاء، ورعاية التأليف ووظيفة.

وإلى جانب هذه الدراسات ترجم عبد الحميد يونس عن اللغة الإنجليزية كتاب «الأسفار الخمسة أو الهجائن» التى تعد أصل «كوكبية ودمنة»، ويقدر عدد اللغات التى ترجمت إليها منذ القرن الحادى عشر الميلادى نحو خمسين لغة، وصدرت هذه الترجمة العربية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٨٠.

تتضمن هذه الترجمة مقدمة وإفنية عن هذه الأسفار التى وضعت باللغة السمسكية فيما بين سنة ١٠٠ ق م وسنة ٥٠٠م، يكشف فيها كاتبها عن غايتها التعليمية العملية فى تدبير شئون الملك، والحكمة الدنيوية، والأخلاق الفاضلة. ويختم الكتاب بدراسة مقارنة بقلم عبد الحميد يونس عن «الأسفار الخمسة» وكوكبية ودمنة، يتضمن منها مكانة النصين فى تاريخ الآداب، بالإضافة إلى قيمتهما الكبرى فى الفولكلور. وعن الترجمة كان عبد الحميد يونس يوصى الأدباء الناشئين الذين يطعمون إلى الإجابة بممارسة الترجمة، كخطوة من خطى التكوين، قبل أن يستقلوا بشخصياتهم شيئاً فشيئاً.

وتشغل اللغة جانباً أساسياً من اهتمام الدكتور عبد الحميد يونس. ومع تسليمه بأن اللغة كظاهرة اجتماعية تنقسم إلى لغتين: الفصحى والعامية، بحسب النظام الطبقي، إلا أن واقع الحياة يثبت أن الطبقات العليا فى المجتمع تتحدث بنفس اللغة التى تتحدث بها الطبقة الشعبية، وهى العامية. ولهذا فإنه يدعو إلى توسيع المجال اللغوى باستخدام الفصحى والعامية، والعمل على الدخال بينهما، نوعاً للغة فى ارتباطها مع الحياة المتطورة، وارتقاء بها.

ومن الثابت تاريخياً أن انشفاق اللغة إلى فصيحى وعامية نشأ نتيجة رفض الفصحى أو لغة الكتابة للألفاظ الدخيلة، وقبول العامية أو اللغة الدارجة لها.

ولأن اللغة في الأدب الشعبي لا تتلزم الإعراب، فإن الإعراب الصحيح للكلمات، كما ذكر ابن الأثير في كتابه «العلل المسانير»، ليس شرطاً أساسياً أو شرطاً وحيداً للتفنن أو للجمال اللغوي. ألا نرى أحياناً في الارتجال جمالاً يفوق جمال الصقل؟!

ولكن عبد الحميد يونس لم يقل قط ما قاله ميخائيل نعيمة في كتابه «الغريال»، الذي أعيد طبعه منذ سنة ١٩٢٣ ما يقرب من عشر طبعات، من أن الحياة باللغة فضول وزخرفة، أو أن الخطأ في التعبير يقلل طالما أنه يؤدى المعنى.

وإذا سلمنا بما يقوله عبدالقاهر الجرجاني من أن للحو سلة، فإن تحديد المعنى أو التركيب في علم المعاني، أى في الإعراب ونظام الكلمات وعلاقات اللغة، يعد بهذا المفهوم ثورة فنية تعتمد قيمتها بمدى القدرة عليها، لا بمدى التحرر منها.

لكل هذا لا يجب عبد الحميد يونس النظر إلى التراث باعتباره تراثاً لغوياً وحسب، لأن هذه النظرة تخفض الإبداع إلى مفهوم لغوي. وبذلك ننكر الأدب المكتوب بالعامية، ونقصر التراث على عنصر شكلي، وعلى حقبة زمنية محددة، ونفصل حقبة أخرى طويلة من تاريخ الوطن والثقافة.

وربما كان من الضروري أن نأخذ في هذه القضية برأى العقاد الذي ذكره في مقدمة كتاب «الغريال»، ميخائيل نعيمة من أن الأديب في حل من الخطأ إذا كان هذا الخطأ «خيراً أو أجمل وأولى من الصواب».

ولا شك أن الخطأ إذا حقق هذه الغاية فإنه يصبح مثلاً، وليس مجرد صواب.

ولذلك لا معدى عن توسيع المجال اللغوي ولزمني في أن واحد، لكي يشمل تراث الأدب الرسمي وتراث الأدب الشعبي، ولتتعامل معه كوحداث اجتماعية وتاريخية متعالية، غنية بالأعمال الغنائية والمحلية والدرامية التي نطالع فيها المعاني الإيجابية النابعة من الفطرة السليمة، معلماً نطالع المعاني السلبية التي أنتجتها عصور القهر والتخلف.

ولأن الحياة المعاصرة التي قدم فيها عبد الحميد يونس دراساته للتراث، في بداية ثورة ١٩٥٢، كانت تفرض نوعاً من الانتخاب من التراث، يمشى مع العهد الجديد، فقد كان يرفض الأدب الذي كتب في ظل الإقطاع والملكية، وامتلاً

بالمجد والهجاه والتسليه، واقتصد شخصية القائل ورأيه الخاص، بما حفل به من نفاق وصناعة، وهو ما يجب إهماله في ضوء المقاييس الجديدة، والاتفاقات بدلاً من ذلك إلى إنتاج هؤلاء الأدباء الخائرين على الطغاة والظغيان، الذين تمردوا على السلطات الغاشمة، وأمروا بمعتقدات إنسانية مخالفة لمعتقدات الملوك والأمراء والحكام، وصبروا في أدبهم عن وجدان الشعب تعبيراً مؤثراً في نفوس المتقين، بفصل صدقه وخلوه من تزويق اللفظ، ومن تعقيد المعنى والنفاق.

وتقدير عبد الحميد يونس للأدب الشعبي ولإبداعه المجهولين كان يدفعه إلى القول: علينا أن «نرتفع، ونصعد، إلى الثقافة الشعبية، وإلى تجاربها البشرية الحية المخزنة عبر العصور. ولم يكن يلتفت إلى الأدباء المشهورين من الخاصة، وإنما إلى الأدباء المغمضين من العامة، إيماناً منه بأن أدب هؤلاء المغمضين العاديين من الأحاد والجماعات أنقى في التعبير عن البيئة ونفسية المجتمع من أدب هؤلاء المشهورين.

وأقل ما يمكن أن يقال عن جهد عبد الحميد يونس في الأدب الشعبي أنه رد الاعتبار له، وكان له دوره البارز في بيان ما يزرع به من قيم وفلسفة، وفي حمايته من المد الحضاري الذي يدفع الأدب الشعبي إلى النمل.

وبفضل ما قام به عبد الحميد يونس في هذا المجال، سواء داخل الجامعة أو في الحياة العامة، أتجه عدد كبير من المبدعين في القصة والرواية والمسرح والشعر إلى استلهام هذا الأدب في أعمال أدبية وفنية حديثة، تها من الصيغ «المشوشة» والأساليب المرتبكة والتفاصيل الزائدة التي تراكت على هذا التراث للشعبى عبر الزمن.

المراجع:

- الأسس اللغوية للتد الأديبي، عبد الحميد يونس، دار المعرفة، ط ٢، ١٩٦٦.
- السيرة الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، عبد الحميد يونس، دار الكتب المصرية، ط ٢، ١٩٩٥.
- الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، عبد الحميد يونس، دار انعام، مكتبة للهيئة المصرية، المكتبة الثقافية (٣).
- للحكاية الشعبية، عبد الحميد يونس، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨.
- نحو أدب جديد، عبد الحميد يونس، الجمهورية، ١٢ ديسمبر ١٩٥٣.
- أبعاد متفرقة من مجلة «القانون الشعبية».
- لويس حوض مقالات وأحداث، إعدام نبيل فرج، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١.

تأصيل كليلة ودمنة

«بنجاتنتر»

خزائن الحكمة وأسفار الطيور

تعيد الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبع كتاب «بنجاتنتر»، الذى قام الدكتور عبدالحمد يونس بترجمته عن الإنجليزية، وسبق صدوره فى الكويت منذ سنوات، دون أن تصل منه سوى بضعة نسخ، وزعت حينذاك على عدد قليل من الكتاب والمصنفين.

و«بنجاتنتر» هى الأصل السنسكريتى لكتاب «كليلة ودمنة»، الذى ترجمه عبدالله بن المقفع فى منتصف القرن الثامن الميلادى (الثانى الهجرى) عن اللغة البهلوية، وهى الفارسية القديمة، وأصبح من ذخائر للثقافة العربية الخالدة، قبل أن تعرفه معظم اللغات، ابتداءً من القرن الحادى عشر.

وكان الأصل السنسكريتى قد خرج من بلاد الهند إلى بلاد فارس، فى عهد ملك كسرى أنو شروان، ونقل إلى البهلوية فى القرن السادس الميلادى، ثم فقد بعد ذلك، وقد وضعه الفيلسوف الهندى بيدبا، رأس الإبراهيمية، لديشليم ملك الهند، الذى طغى وتجبر، لكى يصرفه بالحيلى والحكمة عما هو عليه من شر، ويرده إلى العدل والإنصاف والخير، فألف هذه الحكايات الفخالية لمجادة هذا الطاغى الجبار، وتأديبه بالتجارب النالة، والمواعظ الحسنة.

خزائن الحكمة

وكلمة «بنجاتنتر» تعنى خزائن الحكمة الخمس أو الأسفار الخمسة، وهذه الأسفار عبارة عن حكايات مختلفة الطول على أسن الحيوان والطيور، كما نطالها فى «كليلة ودمنة» تماماً، حتى تبدو فى ظاهرها مسلية للخاص والعام، لا يقصد بها غير للهر وترجبة الفراغ بينما هى فى باطنها رياضة للعقول، التى تعد دعامة جميع الأشياء، وتروية للأذهان، حتى تسبصر بنتائج كل سلوك فى المواقف المختلفة.

تبدأ هذه الأسفار جميعاً بمقدمة قصيرة تتضمن تعاليم فيلسوف الهند الثلاثة من الأمراء يفكرون إلى الفطنة وأصول الحكمة وتدبير الملك، من خلال السرد القصصى الذى يعتمد على لغة اللثر، أما الحكمة المستخلصة المقصودة، التى تصنع نصب عينها دائماً الواقع العملى، فترد بلغة الشعر، لكى تكون أفعلاً أثراً فى النفس، وأعطى بالذاكرة.

ويتجلى الأثر الكبير الذى تركه هذا الكتاب فى التراث العربى فى عدد من الكتب المهمة المتصلة بالفلسفة، والفقه والتصوف، اجتمعت فى الفترة من القرن العاشر الميلادى إلى القرن الثانى عشر وهى:

● «رسالة الطير» لابن سينا.

● «رسالة الطير» للفرغاني.

● «منطق الطير» لفريد الدين العطار الذى ترجم مؤخرًا إلى العربية عن الفارسية.

فى هذه الكتب الثلاثة وغيرها نجد التقليد الفنى نفسه، الذى نتحدث فيه الطيور بأنفس فصيحة عن مشاكلها، من أجل الاهتمام إلى الحاكم العادل، مما يؤكد أن البحث عن هذا الحاكم كان، عبر العصور، مشكلة ملحة، لا تجد لها حلاً، ومع هذا فهى تستحق العناء المتصل الذى يبذل فيها.

التحقيق والتوثيق

عن هذا النص الأصيل الذى نهض الدكتور عبدالحمد يونس بترجمته، بالمقارنة بالنص الأكثر حداثة (ترجمة كاتب العربية الأبحر ابن المقفع)، من جهة الموضوع والأسلوب، يقول د. يونس:

لن الموزانة بين «كليلة ودمنة» لابن المقفع، وبين «البنجاتنتر» أو الأسفار الخمسة، تبين أنهما ليسا كتاباً واحداً على وجه الدقة. إن كليهما من حكايات الحيوان، وتستوعبان العظة إلى جانب القيم التربوية والأخلاقية. ونحن جميعاً نذكر أن كتاب «كليلة ودمنة»، فى ترجمته العربية، أصبح من روائع الأديب العالمى، وأصله السنسكريتى قد ضاع، وبقيت الترجمة العربية، وهى التى ترجمت إلى جميع اللغات الحية، ثم حاول الدارسون المتخصصون فى الأدبين الفارسى والسنسكريتى أن يكشفوا عن أصل «كليلة ودمنة».

وانتهت الدراسات إلى محاولة أخيرة كان للملج فيها أشبه ما يكون إلى البحث عن رائحة من روائع فن التصوير قد تنأثرت إلى شطايا وبذل جهد كبير فى استجماع هذه الشطايا، مع تحقيق أو توثيق كل جزء من أجزائه، وإنهى الأمر إلى ترجيح الجانب الأكبر من «كليلة ودمنة» فى أصله السنسكريتى وترجم أحد الأساتذة الأمريكيين الأصل السنسكريتى إلى اللغة الإنجليزية.

كان من حسن حظى أن زملاي وأبنائى، من أساتذة كلية الآداب فى قسم اللغة العربية، قدموا لى هذه الترجمة

الإنجليزية هدية بمناسبة إحالتي إلى التقاعد. ودفعني الواجب أن أنقل هذه الترجمة إلى اللغة العربية، وأن أقوم بدراسة مقارنة، وإن كانت مجملة إلى حد ما، بين الأصل السنسكريتي، وبين الترجمة العربية لابن المقفع.

• هل يمكن أن نقف قليلاً عند هذه المقارنة ؟

كان أول ما وجدته تقليداً تصصياً اشتهر بواسطة «كليلة ودمنة»، وألف ليلة وليلة، وهذا التقليد هو قيام حكيم أو فيلسوف برواية القصص، من أجل استخلاص الحكمة، ومن أجل الاحتفاظ بمقامات السلوك المقبول.

ولكن الفرق هو أن بيدبا عند ابن المقفع هو الحكيم، وأن شهر زاد هي التي كانت أيضاً تروي للقصص في «ألف ليلة وليلة»، والمتلقي هو الملك.

أما في الأصل السنسكريتي «بنجاتترا»، الأسفار الخمسة، فإن الملك أراد أن يعلم ثلاثة من أبنائه أصول التربية، وقام بهذا الواجب حكيم برهمي أيضاً.

وهذا يفسر الباعث الأصلي في «كليلة ودمنة»، على التوصل بحكايات الحيوان، ذلك لأن تربية الأمراء الصغار بهذه الوسيلة أفضل.

أما السياق الإنجليزي والعربي الحديث الذي قمت به، فيكاد يكون حرفياً وسبعياً، ذلك لأننا لم نكن مطالبين كابن المقفع باتخاذ أسلوب يسامر الحديث إلى ملك، ولتأثير عليه.

ولكن البنجاتترا يوجه إلى أحداث صغار، ويجب أن نتذكر أن حكاية الحيوان أصلها أسطوري، بالمعنى الأولي للأسطورة، وهي تفسير ظواهر الحياة والطبيعة والكون تفسيراً يقوم على التجسيم والتشخيص والتماثل.

ومن هنا كان إسباغ الحياة والمنطق على الجمانات وعلى الحيوان والطير. وتحوّلت هذه الوسيلة بالتطور الحضاري إلى أن تصبح منهجاً اجتماعياً وتربوياً، وأصبح هناك غاية تتجاوز الأسطورة.

ومن هنا جاءت الأحداث والكائنات خاضعة لتأشيرة التربية، وليست مجرد تفسير.

هذا ما حدث في «كليلة ودمنة»، ومعناه أن الأصل السنسكريتي، والذي تحول إلى الفارسية كان قد تجاوز المرحلة الأسطورية، إلى مرحلة فيها حكمة، وعظة، وتربية.

هذا ما حدث عند ابن المقفع، وهذا أيضاً ما تجده في الأسفار الخمسة.

ويبقى شيء واحد هو أن الموازنة أثبتت أن حلقة من «كليلة ودمنة»، لا تزال مفقودة.

نبيل فرج

هذا الحديث

هذا حديث مع الزائد الكبير عبد الحميد يونس، نشر لأول مرة في مصر، كان الزميل نبيل فرج قد عقده معه في أواخر ١٩٧٩، بمناسبة بلوغه السبعين من عمره، قبل وفاة عبد الحميد يونس بسنوات قليلة.

وسلاحظ القارئ أن الحديث يجمع بين الجانب الشخصي للدكتور عبد الحميد يونس وحياته الفكرية العامة، التي تعدت في الاهتمامات بين الأدب العربي المكتوب بالفصحى، والأدب الشعبي الشفاهي، ولكن انطلاقاً من وعيه بروعة الظاهرة الثقافية التي تحي الخيرة الحية في الزمان والمكان، والمعرفة المتطورة التي تتفاعل فيها الخبرة الخاصة مع المجتمع والتعليق الجمعي وضيمر الأمة وقهها الإنسانية، وهذا نص الحديث:

المحرر

تصدر قريباً في بيروت موسوعة علمية للأدب والفنون الشعبية، قام بإعدادها في القاهرة صديقنا الدكتور عبد الحميد يونس، للتحريف بأصول ومعاني ودلالات كل ما يتصل بالأدب والفنون الشعبية، التي يزداد الاهتمام بها في الثقافة المعاصرة، باعتبارها المستودع الحقيقي لحياة الشعب، وتاريخ الحضارة الإنسانية.

والدكتور عبد الحميد يونس (٦٩ سنة) من الكتاب القلائل في مصر، الذين كرسوا حياتهم لدراسة السير الشعبية دراسة منهجية، إلى جانب اهتماماته الوطنية بالأسس الفنية للقد الأدبي.

وتعد مؤلفات الدكتور عبد الحميد يونس مراجع أساسية في مكتبة التراث الشعبي، لا غنى عنها للباحثين الجادين في هذا المجال. ولعل أهم هذه المؤلفات: «الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي»، «الظاهر يبرسر في القصص الشعبي»، «خيال الطفل»، «الحكاية الشعبية».

وبالإضافة إلى هذا الاهتمام النظري بالتراث الشعبي، يصدر الدكتور عبد الحميد يونس السير والملاحم الشعبية، في طبعات جديدة، كما فعل بالنسبة لسيرة عنترة بن شداد، وسيرة بني هلال.

وفي هذا اللقاء مع الدكتور عبد الحميد يونس نتعرف على جانب يسير من حياته وأفكاره، التي وجهته هذا الاتجاه، وذلك بمناسبة بلوغه من السبعين بعد شهور قليلة.

وأرجو أن أكون قد وفقت إلى ذلك.

ومع أن الدكتور طه حسين حفزنى إلى متابعة الدراسة، بعد طرغى الخاص، بكتاباته، وخصوصاً بالأيام، عندما نشرت لأول مرة فى مجلة «الهلال»، ولذلك أهديت باكورة آثارى إلى طه حسين، وهو ترجمة كتاب «الزواج» لإدوارد وستر مارك، الذى نشره لى أسنادى سلامة موسى.

جوهر الإبداع

● تدعو الكتاب إلى التفكير بالإنامل، بمعنى أن يعرفوا كيف يستخلصون ما فى نفوسهم، واستكمال الدورة الكهربائية، بمعاشره الفكرة، والتمكين لها فى النفس.

فهل لك أن تشرح هذه الفكرة؟

— إن هذه الفكرة هى جوهر الإبداع الأدبى، كما أنها جوهر الإبداع فى التصوير، والنحت، وما إليهما. فإن الكتابة تعطى ترجمة الفكر والشعور وتسجيلهما.. وهذا جعلنى، فى إبداع الأدب، أصحح مقولة شائعة، فالكلام شئ، وللكتابة شئ آخر..

الكلام فيه نبر، وفيه تواصل وتوقف، وتصاحبه إشارات وإشارات وحركات، ولا يوجد إنسان يكلم كالصم، حتى ولو كان يهيم بينه وبين نفسه.

أما الكتابة، فأنا أول بصراحة إنها وسيلة تصفية، تنقل للمسموع لحنى إلى مرئى، وتعيد بالمصطلح هذا الإحساس إلى نبر وصوت وإشارة.

ومن هنا كانت الكتابة صعبة، وكان ينبغي أن نستوعب أفكارنا ومشاعرنا جيداً، حتى نستطيع بالإنامل أن نسجلها حية، مؤثرة.

ويبدون طرغى الخاص أعاننى على تأمل هذه الحقيقة، ولتكشف عنها.

● يأتى الاهتمام بالعمل الأدبى، فى تقويمك، فى المقام الأول، وتأتى شخصية الأديب فى المقام الثانى.

فما هى وجهة نظرك إزاء هذا الموقف الذى يضع الشخصية تالية للنص؟

— إن الإبداع الفنى هو تعبير عن موقف وعن شخصية. وعلى الرغم من أن هذين الحافزين (الموقف والشخصية)

● من المعروف أنك كنت تعد نفسك للعلم، ثم فرضت عليك الأحداث المبكرة، التى فقدت فيها البصر، أن تتجه للأدب فهل لك أن تذكر للقراء: ماذا بقى من العلم فى نفسك؟

— إنك تذكرنى بمنعطف حاد ومهم فى حياتى. وكنت قد حاولت أن أواجه هذا المنعطف، ولكنى توقفت. ومع ذلك فإن التحول إلى الأدب لم يكن تحولاً كاملاً.. العلم الذى يقوم على الملاحظة والتجربة، أساساً، فرض نفسه، لا بما فرضته الحياة على فحسب، ولكن بالاتجاهات الواقعية فى منهج ملاحظة الأدب، ومسايرته، وتقويمه. أى كما نقول نحن الآن بدراسة المضمون والوظيفة، إلى جانب الشكل والصياغة.

وهناك أيضاً سبب آخر هو أن الملاحظة تحولت من المتابعة البصرية إلى متابعة أعمق بوسيلة الأدب الأساسية، وهى الكلمة، وما يقترن بها من حركات وإيقاعات.

● تدبى لطفه حسين ديناً عظيماً، حين قرأت له، فى خضم محنة فقد البصر، كتاب «الأيام».

وفى الوقت نفسه تختلف مع طه حسين اختلافات جذرية أفصححت عنها فى أكثر من موضوع.

وأود، فى هذا الحديث، أن تحدد هذا الموقف إزاء طه حسين، بمناسبة الاحتفال الذى أقوم مؤخرًا فى القاهرة، فى ذكرى رحيله السادسة.

— لقد اختلفت مع الدكتور طه حسين اختلافًا يرتبط بدائرة التراث؛ لأننى كنت أصغر على أن التراث الشعبى، وبخاصة فى الأدب، يجب أن تبنى به الجامعة ومؤرخو الأدب.

بيد أن هذا الاختلاف خفف منه أن أسنادى طه حسين وافق، بعد قدر من التردد، على الاعتراف بوجوب إنشاء كرسي للأدب الشعبى فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب؛ لأنه اقتنع بأن الدراسة بمناهجها لا تعطى تغليب اللهجة العامية على اللهجة الفصحى.

ثم إن هناك جانباً آخر هو أننى كنت أخشى دائماً، وأنا أعتمد على الإملاء، أن أفقد أسلوب طه حسين، واقتضائى هذا أن أخالف هذا الأسلوب عن عمد، لئى يكون لى أسلوبى الخاص فى الفكر وفى التعبير.

لهما، خصوصية تجعلهما لا يكرران، فإنهما بالكادبة المباشرة، وبالصياغة الفنية، يعيدان إحصاماً بالحياة، ووعياً بالظروف، ونقداً للذات والمجتمع.

ولكن هذا يختلف بالطبع عن التوجيه المباشر.

ضوء .. على رأى

● من الأخطاء الشائعة فى الحياة الثقافية، التى قمت بتصحيحها ببيان أن ملكة الإبداع وملكة النقد واحدة فى جوهرها، وليس الإبداع أسبق من النقد، وأنها فطريان.

فهل لك أن تلقى الضوء على هذا التلازم؟

– تعلم أننى اهتممت، ولا أنال أهم، بالنقد الأدبى، بالمعنى الخاص، فإن التراث الشعبى لم يستوعب كل نشاطى ولحن لا نستطيع أن نضع خطأ فاصلاً بين النص الذى يحفز إلى الإبداع، وبين الشخصية التى تخلق هذا النص.

وأياً كانت الزاوية، فإن النص يكشف عن الشخصية، كما أن الشخصية تفرض مايعاها على النص.

ولما كانت الشخصية كائناً اجتماعياً حياً، فإن ذلك يفرض على الناقد أن يعرف تفاعلها مع المجتمع الخاص أو العام، إلى جانب التجربة التى تمزج إلى نص بعينه.

● بحكم تخصصك الكبير فى التراث الشعبى، ما تعريفك للثقافة الشعبية؟

– هذه مقولة ثانية أعطتلى الفرصة لكى ألج على تصحيحها أيضاً، فقد تمردنا أن نقسم المجتمع إلى مخفيين وأميين، مع أن التعريف الاجتماعى والأنثروبولوجى للثقافة هو أنها كل خبرة، أو معرفة، أو مهارة، يحصلها الكائن الإنسانى، منذ يلى وجوده، إلى ختام حياته.

وكما قلت لك من قبل إن الثقافة أوسع مجالاً من القراءة والكتابة، فإن الأمى مخفف، فلاحاً كان أو صانفاً يدوياً، بينما تواجه أحياناً من تسميهم بالمثقفين وهم يصندون عن سلوك يتسم بالجهل أو بالقفلة.

وهذا دفع الذين يحاولون فى مصر دفع المجتمع أو تطويره أن يقولوا إن هناك أمية عند المتعلمين، كما أن هناك أمية أبجدية.

والثقافة الشعبية هى جماع الخبرات والمعارف والمهارات التى تعيش مع المجتمع فى حركته المتصلة، وفى دوافع الدائر

والتأثير بين الأفراد والبيئات الاجتماعية، وتطوى العادات والتقاليد والآداب والفنون التى تعبر عن وجدان الجماعة، كما تضى المعارف الشعبية، مثل الطب الشعبى.

ويجب أن نتذكر أن الثقافة الشعبية تخضع للاختبار المستمر من المجتمع نفسه، فهى حية، ومتطورة. لكن هذا التطور بطيء؛ لأن المجتمع لا يطرد ما لا فائدة منه إلا بعد التأكد، بالعلاقة الجماعية التى تختف من حيث الدرجة من العقلية الفردية.

● ما العلوم الإنسانية التى تفيد المتخصص فى دراسة التراث الشعبى أو الفولكلور؟ ومن أى ناحية تتحقق هذه الإفادة؟

– تحتاج دراسة الفولكلور فى الحقيقة إلى الإفادة من جميع العلوم الإنسانية، ولكن بدرجات متفاوتة..

إن هذا التراث الشعبى العريق يجعل المدارس مطالباً بالمواجهة على أساس علمى وواقعى للمجتمع. ومن هنا نجده مطالباً باستيعاب مناهج العلوم الاجتماعية والسيكولوجية والأنثروبولوجية، طبعاً إلى جانب التاريخ والجغرافيا.

ثم إن التراث الشعبى يحتاج إلى علم الصوتيات، إلى جانب اللغة بمفهومها الواقعى الحى، ثم إلى الإبداع وحوافره وخصائصه، وبطبيعة الحال إلى النقد والتقويم.

وهذه الحاجة إلى العلوم الإنسانية جعلت التراث الشعبى يتخذ منهج الحمل الميدانى المتكامل، لتسجيل الظواهر وللنصوص، وما يلابسها من علاقات وحوافر، واقتضى العمل الميدانى فى ميدان التراث الشعبى أن يتخذ عمل الفريق، أى أن يقوم الدارسون بخصائصهم المختلفة بالعمل فى ميدان واحد، وتسجيل ظاهرة واحدة، أو مجال واحد.

والمهم أن تكون الدراسة واقعية. أما النتائج فحتاج إلى مقارنة للظواهر المتشابهة، من الناحية العامة.

مجلة «الصياد».

بيروت ٢٨ ديسمبر ١٩٧٩

تحو أدب جديد

بدأ أبناء هذا الجيل يحسبون بأن الأدب الذى يقدم إليهم لا يشبع رغباتهم الوجدانية أفراناً وجماعات. وأخذ هذا الإحساس يتحول شيئاً فشيئاً إلى دعوة ملحة، تطالب الأدباء

ألا نقطع الحاضر عن الماضي المؤثر فيه ولا عن المستقبل
المؤثر به.

والماضي المؤثر في الحاضر هو التراث، الذي يفعل فعله
الهائل في الوجدان والعقل جميعاً، وله وظيفة أساسية في
التطور، والنظر في هذا التراث يقتضينا أن ننظر في وسيلة
الأدب، وهي اللغة. ونحن نتعرف بالأساس الطبقي للغة عندما
نقسمها إلى لهجتين: لهجة فصحي ولهجة عامية. والأساس
الطبقي لانقسام اللغة صحيح لا جدال فيه، باعتبار هذه اللغة
ظاهرة اجتماعية. ولكن الخطأ في هذه الأثنية بالذات، فإن
الطبقات العليا في المجتمع لا تتحدث بالفصحى. ومعنى هذا
أن واقع الحياة، يكرر هذا التقسيم، فإذا أضفت إليه أن تسمية
للغة الحية بالعامية، يجاوز الإنصاف ويشط في الحكم أدركت
عرضاً مهماً من أعراض الأزمة الأدبية. ولقد كان القدماء
أصبح منا نظراً، عندما كانوا يهتمون بما يصدر عن الأئمة في
البيئات المختلفة والتقابل المتعددة، ويحكمون في الخطأ
والصواب إلى سلامة الأصل الحى الذي تصدر اللغة عنه.
ولا يظن ظان أنني أريد بهذا القول أن أدعو إلى «العامية» أو
أن أقضتها على «الفصحى»، ولكن الذي أريده، إما توسيع
المجال اللغوي بحيث يشمل ما يسمى بالفصحى والعامى وأن
نعان نفاعلهما، لأن ذلك يوثق صلة اللغة بالحياة المتطورة،
ويجعلها أقرب على الرفاء بأغراض الفن الأدبى.

وكل جماعة إنسانية يقوم تجمعها على النظرة والذات،
ينفعها وجدانها الجماعى إلى المحافظة على تراثها والاحتراز
به؛ لأنه دعامة من أهم دعائمها على التكتل والوحدة، وقد
فعلنا ذلك ولكننا عندما عكنا على تراثنا الأدبى نبذل الجهد
في جمعه وإحيائه، آتينا خطة للنظر إلى التراث اللغوى
فحسب، فوقعنا بذلك في خطأين جسيمين، أولهما أننا جعلنا
اللغة هي المقوم الأول والأخير في الإنتاج الأدبى، بل إننا
اعترفنا بالقمّة العليا للكيان اللغوى، وهي الفصحى، وأنكرنا ما
تحتها أو ما كان تحتها، ثانيهما، إننا اقتطعنا حقيقة طويلة من
تاريخ العالم العربى، هي الحقيقة الخصبة التي سبقت الفتح في
بلاد عريقة كمصر وفلسطين وبلاد النهرين.. وكما أننا
طالبنا بتوسيع المجال اللغوى، بحيث يشمل الفصحى والعامى،
فإننا نطالب أولاً بتوسيع مجال التراث الأدبى بحيث يشمل
الأدب الرسمى والأدب الشعبي.. ونطالب ثانياً بأن ننظر إلى
تراثنا الأدبى رسميه وشعبيه، على أنه تراث وحدات
اجتماعية، لا على أنه تراث لغوى.

بالانصراف إلى نهج في الأدب جديد. ثم حاول بعض الدعاة
بيان هذا النهج الذى يغير مفهوم الأدب، ويؤثر في أساليبه
وطرائقه، ويطلب أنواعاً منه على أنوع، ويحتفل ببعض وسائله
دون بعضها الآخر، ويهتم الاهتمام كله بقوة الاستجابة التى
يمكن أن يستحدثها الأدب في نفوس المثقفين والمتخوفين
جميعاً.

وكان طبعياً أن تظهر إلى جانب هذه الدعوة، دعوة
أخرى تقابلها وتناقضها، تنشيط بالحالة الراهنة وتسعى عليها
جواً رهيباً يشبه القداسة، وتشكك في أمر الجديد وبعض
الداعين إليه، وتحتك أحياناً بأشياء تخرج عن نطاق الأدب،
وتكاد تدخل في نطاق السياسة. وتتحول المناظرة بين الدعاة
إلى التجديد والمحافظة، إلى جدل يماثل جدل أصحاب
المدرسة القديمة في السياسة.

والأمر عندى أعظم من هذا بكثير. لأنه تحصل أولاً
وأخيراً بضمير الأمة ومشاعر الأفراد.

وليس لمة شك في أن الوعى القومى أخذ بأسباب
الضنوج، وأن الأفراد يحسون اليوم أنفسهم، وإستلاء الجو
بالتساؤل عن مدى صلاحية الأدب وكفاية الأدباء، يدل على
أن تطور التعبير اللغوى بالقول المجهور والمسطور، لا يساير
تطور الحياة الجماعية والفردية.

والمتبع لهذه المناظرة بين أنصار الأدب الذى يوصف
بالجديد والأدب الذى يبعث بالتقديم، يدرك للوهلة الأولى، أن
كثيرين ممن يخوضونها لا تتحدث في أدبائهم المفاهيم ولا
تستقر الاصطلاحات، وأنهم يتأثرون بالأنظار والأفكار التى
يجدونها في كتب السلف، أو في كتب المحدثين من
الغربيين... بل إن الدعاة إلى التجديد ينقسمون فيما بينهم
بانقسام الكتاب الغربيين إلى مذاهب معينة في فلسفة التاريخ
أو فلسفة الفن. أى أنهم ينقسمون بانقسام المصادر التى يأخذون
عنها...

من هذه الخلطة يجب أن نبدأ.. فإن كل دعوة إلى
المحافظة أو التجديد تستند إلى عناصر خارج الوجدان الفردى
والجماعى، في الحاضر المتطور، لا يمكن أن تؤتى ثمارها،
وتستذهب كل الجهود والأقوال التى تنفق فيها مع الرياح،
والأدب الذى بدأ الجميع يحسون بأنهم كبروا عليه، وأن نموه
لا يساير نموه. يجب أن يكون تجديده أو تطويره، منبعثاً من
الإدراك الواعى للثانية الجديدة والذاتية الجماعية في هذه
الدورة المعينة من دورات النك. وسيقتضينا هذا بطبيعة الحال

وهذا التصريب للنظر، وذلك التوسع في المجال، سيجعلان تراثنا الأدبي أصدق في تصوير ماضينا، وأكثر فاعلية في حاضرتنا... فلن نسمع من الباحثين من يقول - اعتماداً منه على جانب واحد من جوانب التراث - إن أدبا غنائى، وإنه لم ينتج الملحمة، وإن نجد من المستشرقين من يقول، استناداً إلى استقراء الناقص، إن العقل المصرى قاصر بفطرته عن تأليف الدراما. وسوف تكون السلالات المتولدة عن هذا التراث، أشمل للخصائص الفنية من السلالات الناتجة عن تراث الأدب العربى الفصيح وحده .

وعلى الرغم من أن هذا التراث يتصل بالماضى، فإنه يخضع بدوره للامور المتطورة؛ لأن فاعليته في الحاضر إنما تقوم على الانتخاب وليس من المعقول أننا نتأثر في كل فترة بكل ما صدر عن الفترات السابقة في تاريخنا. ولكننا ننتخب من الآثار الأدبية ما يصلح لحياتنا، ولما كان الأدب يصدر عن الوجدان مباشرة، فإن الانتخاب فيه أظن وأرجب. وأنت إذا نظرت إلى المنتخب من تراث الأدب للفصيح أو الأدب الرسمى، وجدت حقائق لها خطورها، وينبغى أن نعيد النظر فيها.. نعم، ينبغى أن نعيد النظر فيها بعد أن قضينا على الإقطاع وأنفسنا النظام الملكى. علينا أن نطور وجداناتنا وعقولنا، بأن نخلصها من شوائب الإقطاع والنظام الملكى، وقد توسل بالأدب في التمكن لسلطانها.

وإذا كان الجيل الماضى من الأدباء قد استطاع أن يقضى على النظر القديم إلى الأدب، الذى يفصل بين القول والقال، ويركز الانتباه كله في المخاطب أو المخاطبين، فإن منظماتنا التعليمية وبعض أساتذة الأدب، بل وبعض الأدباء أيضاً، لا يزالون ينظرون إلى الإنتاج الأدبى على أنه لغاية في مطابقة الكلام لمقتضى الحال عند المخاطب أو المخاطبين. وهم لا يتذكرون ذلك على أنه قول قديم أو على أنه ثمرة نظام خاص خلقه التطور منذ زمان طويل، ولكهم يرددونه على أنه الحقيقة الجوهرية في للنظر إلى الأدب.

يجب إذن أن ندرك مقتضيات حياتنا الأدبية، ونحن ننتخب من تراث الماضى، وأن نهمل أنواعاً أدبية، أحفظ الماضون بها لأنها تلائمهم ولا تلائمهم سواها، مثل هذه المقطعات والمطولات التى صنعها أصحابها في المدح والهجاء.. وما يترتب على هذا الإهمال من تقويم الأدباء فنخرج من دائرة «الفحول»، أولئك الذين برعوا في مدح الرجل الواحد وهجائه، دون الالتفات إلى رأيهم الخاص فيه؛

لأنهم إنما كانوا يصدرون ما يصدرون طلباً للجائزة والصدقة لا غير، وأن نضع في مكان هؤلاء أفراداً آخرين أنكرهم للسلطان في عصرهم؛ لأنهم ثاروا على طغيانه أو نردوا على جبروته، أو لأنهم كانوا يؤمنون بفكرة أو نزعة أو مذهب غير ما يؤمن به الحاكم المطلق في عصرهم..

إن الأدب قيمة عليا من قيم الحياة، فينبغى أن نقيمه بمقاييسنا نحن ما دمنا نتفاعل معه .

ولقد تغير النظر إلى التاريخ الإنسانى. ولم يعد سجلاً بأعمال الطفلة والملوك والأمراء والإقطاعيين، ولكنه أصبح تاريخ أمم وجماعات، وكذلك تاريخ الأدب ينبغى أن يكون تاريخ وجدان الأمم والجماعات. وهو كذلك عند غيرنا، ولكنه لا يزال عندنا يحفل بالأجراء من المعادين والهجائين والمرفهين والمهين.. والناظر إلى حركة التطور في حياة الناس، يرى أن معامل التغيير فيها كان بطيئاً غاية البطء، وأنه لم يأخذ في السرعة المتزايدة إلا منذ عهد غير بعيد. ومن هنا كانت الفترات القريبة منا أخصب جداً من الأحقاب الماضية. ومع ذلك فنحن نحفل بالماضى الذى يبعد عنا، ولا نكاد نلقى بالنا إلى بواكير نهضاتنا القومية وما سبقها.

ليس الأدب جهداً عضلياً أو ذهنيّاً خالصاً. يقوم على مجرد الانسجام والتفويق والمشاكلة ولكنه إبداع ينزع إليه الفرد عندما يتكامل شعره بذاتيته في لحظة من اللحظات. ويندفع هذا النزوع إلى معرفة نتائجه المتكاملة، وإن يتم له ذلك إلا بالتعجير. وهو يتوسل إليه بالقول المجهور أو المنفهم أو المهموس. ويستوى فيه الترسيب في الحافظة أو التسجيل على الأوراق، ومن هنا لا يمكن أن يكون صناعة كسائر الصناعات. ومع هذا فإن الصناعة فيه لا تزال غالبية في كثير من البيئات المتحولة على الأدب عندنا. وهى بيئات لا يزال أفرادها يصورون أن الأدب صياغة وتشكيل كصياغة أى مادة وتشكيلها، وأنه يقوم بالآلة من الآلات ويعتمد على جموع من القواعد الحرفية، وهم يأملون له بحفظ النماذج والمثل التى ينسجون على غرارها. وباستعمال الآلات التى كان للقيام يستعملونها عندما استقر في أخلادهم أن الأدب حرفة تكتسب بالمران، ويقوم البروغ فيها على المهارة والحدق.

وتمة شائبة أخرى يجب أن نحمل منها الأدب؛ وهى إيفار التسلية والترفيه، سواء أكانا يقصدان إلى إرضاء حاكم أم إرضاء محكوم؛ ذلك لأن الآثار الأدبية التى تحو هذا النحو،

إنما تقوم على الوهم والتخويل ولا تقوم على واقع وجدائي صحيح. وهي في الوقت نفسه انحراف عن الحياة الطبيعية وإيراد للأحلام وقرار من مواجهة الأعباء، وهي تعمل في المتلقين عمل المخدرات.

ومجتمعنا الجديد يحارب هذا النوع لا لأنه يريد أن يقيم الإبداع الفنى على أساس أخلاقى، ولكن لأن الفن الصحيح يخالفها فى الباحث والمظهر والزليفة جميعاً.

عبد الحميد بولس
الأدب فى سبيل الحياة - نحو أدب جديد،
الجمهورية ١٢ ديسمبر ١٩٥٣

مختارات من كتاباته

«إذا عرفنا اللغة على أنها ظاهرة اجتماعية وثيقة الصلة بالناس الذين يتفاهمون بها، ووسعا مجال تراثنا الأدبى، بحيث يشمل أدب الناس إلى جانب أدب الملوك والأمراء والإقطاعيين، واتسعتنا من هذا التراث ما يصنع لحياتنا الحاضرة، فإن الأدب الجديد الذى ننشده ينشأ بريئاً من آفات النفاق والصناعية والرهق، وتتوفاً صلته بالأفراد الذين يحسون أنفسهم وعرفون لها كرامتها ويدركون صلتهم بالمجتمع فى النشأة والأسرة والعمل المشترك».

عبد الحميد بولس
نحو أدب جديد،
الجمهورية ١٢ ديسمبر ١٩٥٣

«وإذا كان كامل كيلانى كأياد جيله قد احتفل بالصحىح، فإنه لم يغفل إطلاقاً الأدب الشعبى الذى يتوسل باللهجات العربية، ولكنه لم يجعله غاية فى ذاته، بل أفاد منه فى تقويم الدرس الأدبى، وإبراز الفلسفة الخاصة التى يستهدفها الأدب، كما فعل فى محاولته إظهار فلسفة (رجاح) .. وإذا أخذنا هذه الشخصية مثلاً على صنيعه، فإننا نلاحظ أنه خلصها من الشوائب التركية، ووردها إلى أصلها العربى».

عبد الحميد بولس
كامل كيلانى،
الجمهورية ٢٠ أكتوبر ١٩٥٩

«والفولكلور بصفة عامة، والإبداع الشعبى المتوسل بالكلمة بصفة خاصة، سيظلان يقومان بوظائفهما الحيوية والاجتماعية والجمالية. وحسب الباحثين أن يميظوا اللام عن هذه الوظائف وأن ينفصوا عن الحكاية الشعبى للغباء الذى قد يطلق بها من طول كمرنها فى أطواء الذاكرة. ولا تزال المناهج تتفاوت فى الحكم على هذه الحكايات من حيث الأصول، ومن

حيث طرق الهجرة، ومن حيث القدرة على التأثير والتأثير، ومن حيث الموازنة من الأشكال والمضامين والمضار، ومن حيث البناء الفنى. وحسب الشعب أنه سيظل يعتصم بحكاياته كلما حزبه أمر وحزفه موقف. إنها باللبية للشعب صمام أمن وعصا توازن وسيلة تعبير وذوق».

عبد الحميد بولس
الحكاية الشعبية، المكتبة الثقافية،
(العدد ٢٠٠) ١٥ يولية ١٩٦٨

«كان المحليون بالأدب المقارنة يعتمدون على وثائق أدبية مدونة ومحققة، وقلماء اعتمدوا على الآداب الشعبية التى تعيش وتنتشر عن طريق الرواية الشفوية فحسب، ولكنهم فى العصر الأخير اقتصروا بأن الروايات الشعبية الأصلية والمسجلة من بيئاتها الاجتماعية والثقافية ترقى إلى مرتبة الوثائق التاريخية والأدبية. ومن أجل ذلك اتخذت الأسفار الخمسة العسكرية مكانة لها خطرها فى مجالى تاريخ الأدب والأدب المقارن، إلى جانب أهميتها الكبرى فى الفولكلور. إليها يعود الفصل فى تبديد الفكرة القديمة، والى لا تزال تخيم على بعض العقول لألسف الشديد، وهى أن الفولكلور محلى وجامد وأثرى، وأن كل قيمته تنحصر فى طرافته أو غرابته أو دلالاته على ظاهرة مفرضة. ولم يعد هناك شك الآن فى أن الآثار الأدبية والفنية التى تضم بالعالمية كثيراً ما استمدت عناصرها من الفولكلور».

عبد الحميد بولس
الأسفار الخمسة أو البهنايات
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠

«كان الدارسون إلى عهد قريب يحصرون اهتمامهم فى الأثر الأدبى يجولون فيه النظر ليتبينوا خصائصه البيانية من حيث اللفظ والمعنى. ثم أدركوا أن هذه النظرة قاصرة، وأنه لا سبيل إلى فهم هذا الأثر الأدبى فهماً صحيحاً والحكم عليه حكماً سليماً يقدّر ما له وما عليه إلا إذا وصلوه بالبيئة السائدة والاجتماعية التى ولد فيها وترعرع فى كنفها. والآثار الأدبية كسائر الآثار للبشرية، بل كسائر آثار الحياة، تتفاعل مع بيئتها فتتأثر بها وتؤثر فيها. ولذى لا شك فيه أن عوامل التأثير بالبيئة أقوى جداً من عوامل التأثير فيها. ولذى لا شك فيه كذلك أن الأدب الشعبى، أو بعبارة أخرى أدب العاديين، أدل على بيلته من أدب الخواص وأشباه الخواص».

عبد الحميد بولس
من شهيد الهلاية فى التاريخ والأدب الشعبى،
دار الكتب المصرية، ١٩٩٥

شعبى، فإن فى الآثار القصصية ما يمكن أن يكون شعبياً، وفى الآثار التى تتوسل باللهجات الدارجة ما لا يستطيع باحث أن يضعه فى دائرة الأدب الشعبى. وثانية هذه الحقائق، وهى تنفرع من الأولى، إننا ندعو إلى دراسة الأدب الشعبى، لا إلى تضيئه أو تغليه على غيره من صور الأدب القومى، كما أننا لسنا من السذجاء كما يخلو إلى بعض الناس بحيث ندعو إلى تظليل لهجة على لهجة أخرى فى الثفن والدمير، ذلك لأن اللغة، على اختلاف لهجاتها، تخضع لقوانين اجتماعية غلبة، ولا يملك فرد، أو عدد من الأفراد، أن يخطوا لها طريقاً معبداً أو يشرعوا لها القوانين التى ينبغى أن تأخذ بها فى التطور. ومن هنا كان من الطبيعى ألا نشغل بالنا بمثل هذه المداخلات أو الرغبات أو الدعوات، وأن نقصر مهمتنا على تسجيل الحركة والمو واستشفاف الخصائص من خلال الأدب، مدركين أن تراثنا القومى أوسع مدى من تراث لهجة ميمها مهما كانت. ولعل الحقيقة الدالة، هى أبرز الحقائق.. وهى أن الوطنية والقومية لا تتعادلان فى شئ، تعادلهما فى ملاحم الأدب الشعبى، وقصصه الطويلة التى تحكى الفروسية، كما عرفت واستقرت بخلافها وسماتها فى هذه البقعة من العالم. والظاهر ببهرس هو الشخصية التى احتفل بها الشعب العربى والإسلامى وأضافها إلى المال الذى استخلصها من تاريخه.

عبد الحميد يونس

القاهر ببهرس فى القصص الشعبى

(العدد ٣) المكتبة الثقافية بدون تاريخ

«لقد آن الأوان لكى نعمل على جمع تراثنا الشعبى والنظر فى بواعثه وصوره ووظائفه.. نعم أن الأوان لكى نقوم بمساحة تفصيلية لشقاقتنا القومية لكى نكون أكثر إحساساً بأنفسنا المفردة، ونفسنا الجامعة، وأن نذكر أن هذا الجمع والتصنيف والتحليل لا بد منه إلى جانب اكتشاف الجانب المادى من موطن شعبنا العريق، وأن نذكر أيضاً أن هذا التراث الثقافى يتسم بالوحدة التى تتسم بها أممتنا، وأنه كل متجانس ومتفاعل لا يتقسم بانقسام العصبية، الصغيرة، والأنظار الخاصة، والطبقات الاجتماعية. وهذا التراث الثقافى يندرج فيه الأثر المادى الشاخص، والأثر المدون، والأثر الدائر على الألسنة، والأثر المحفوظ فى الصدور. ويوم يتم ذلك يكمل علمنا بوجودنا الشعبى، ويتأكد فى نفوسنا وعقولنا أننا أبناء ماض واحد، وحاضر واحد ومستقبل واحد، وأن كل فرد منا يطوى فى نفسه تجربة الحياة منذ أحقاب وأحقاب، وأنه صورة مصغرة من الوجودان العام، وأن عمله لنفسه يحمل فى تصاعيفه عمله لقومه، وأن نهوضه بالخدمة العامة فيه النفع الذى يعود على شخصه».

عبد الحميد يونس

مجتمعا،

مكتبة الأسرة، ١٩٩٨

«أحب أن أنبه إلى حقائق بارزة، أولاها: أن الأدب

الشعبى ليس بالضرورة أدب لهجات دارجة، وأن التسمية إلى الشعب هى الفصيل فى التفريق بين ما هو شعبى وما هو غير



الثقافة الحضرية

في مدن الشرق

استكشاف المحيط الداخلى للمنزل

علاء الدين وحيد

هذه المجموعات المميزة إلى دليل علمى يحيط بها ويدل على محتواها وموقعها فى حياة أناسها .. فكان هذا الكتاب: «الثقافة الحضرية فى مدن الشرق - استكشاف المحيط الداخلى للمنزل»، الذى ألفته جينييفر سكيرس وترجمته إيلى الموسوى، وأصدرته سلسلة «عالم المعرفة» فى أكتوبر ٢٠٠٤، ويحتوى على فصول خمسة هى: المدينة - المنزل - المسكن - الحياة المالئ - الحياة الاجتماعية والعامة، بالإضافة إلى ملحق صور ومقدمة طويلة للمترجمة.

وتختار كاتبتنا المنهج الصعب فى التناول، وهى تصنع نصب عينيهما وفى وقت واحد جنباً إلى جنب الثلاثة أقطار التى تدرسها: إيران وتركيا ومصر.. فى اتفاقيها واختلافها، مقارنة بينهما، بحيث لا تغيب لمحة فى الصورة الكلية، مما يعث الحياة فى الجماد .. مدينة ومزلاً ومسكناً وملبساً وصادات. وتذهب جينييفر سكيرس إلى أبعد من ذلك وهى تقارن بين الشرق والغرب فيما يتصل بموضوعها. وتجد أن الأول فى تلك الأزمنة أكثر فهماً لمتطلبات الحياة الضرورية من الآخر.. استجابة للبعد الاجتماعى والتقاليد. وهو مثلاً لا يجعل لكل غرفة فى البيت وظيفة معينة، لحاجة الأسرة إلى استخدام المساحة نفسها لأغراض أخرى، فهى تعد لتناول الطعام والنوم واستقبال الضيوف. كما أن استضافة أهل

«على رغم أن الكتاب موجه للقارئ الغربى، فى محاولة لتشرح مفردى المروضات الفنية الإسلامية فى متحف أستكلندا الوطنى، كما هو موضح فى مقدمة المؤلف، فإنه يعنى القارئ العربى المعاصر بالدرجة الأولى، فهال النسبة إلى الكثير منا، يرسم هذا الكتاب صورة منبئة بالمشن، عشنا جانباً منها فى النصف الأول من القرن الماضى، كما أن بعض ما تصفه المؤلف من مظاهر الحياة اليومية فى نهايات القرون الوسطى ويدايات العصر الحديث لا يزال واقعاً يومياً فى القرى النائية حيث لا يزال قطاع كبير من الشعب العربى يعيش فى أجواء مشابهة».

إيلى الموسوى

«الثقافة الحضرية فى مدن الشرق» - ص ٨

تحتوى مقتنيات متحف أستكلندا الوطنى فى قسم بين أرجاء الشرق الأوسط، على الكثير من المروضات للحياة الداخلية للشعوب الإسلامية وبالذات الفارسية والتركية والمصرية.. تمثل فنون الفخار، والزجاج، والمعادن، والرسم، والتحف المزينة بطلاء الك، والمنسوجات، والملابس والحلى، من القرن التاسع إلى القرن العشرين، (ص ٤٤). واحتاجت

وتصور كاتبنا أحد المعالم الرئيسية في الحياة الشرقية وهو الحمام العام أو الحمام الشعبي، الذي يستقبل كل الطبقات ولا يقتصر جمهوره كما يتبادر إلى ذهننا اليوم على الطبقة الفقيرة وحدها، التي لم تكن بيوتها تضم الحمامات وتلتصق النظافة بأيسر سبيل، فالريفيون يسبحون في الرعة وحيناً في المنزل، وفي المدينة يكون وعاء الاستحمام هو «الطشت»، ومع أن قصور وبيوت الأثرياء عرفت الحمامات الخاصة، إلا أنهم - نساءً ورجالاً - كانوا يفرمون بارتداد الحمام العام لا لإمكاناته الكبيرة في عمليات التشطيف والتدليك والاسترخاء وغيرها فحسب؛ بل لأنه بالنسبة إلى المرأة المحبوسة في المنزل كان يشكل لها والطريق إليه العالم الخارجي المنقطعة عنه. مما كان يجعلها تطول أمد زيارتها له بالاساعات، وكانت النسوة ينظرن إلى الحمام كرحلة تستغرق اليوم كله. فكن يصطحبن كل ما يلزمهن من البسمل والحشايا، والمناشف والمناديل المطرزة، وطاسات الحمام والصابون، وقباقيب الحمام، والزيوت والصور، وغداً خفيفاً، ومشغولاتهن للتطريز (١٠٧).

وكان للحمام دور اجتماعي كبير في إنشاء الأسرات وتزويج البنات.. فالجميع الملق الذي لا يعرف الاختلاط، ولا يرى الشاب عروسه ولا تراه، إلا بعد عقد الزواج والدخلة، والبوسيط هو الخاطبة.. كانت الفرصة المثلى أمام الأمهات والخطابات والبنات عاريت في العام، ليتم الاختيار عن بيبة وفي أوضح صورة وبلا ثياب خادعة تخفي العيوب!

ولأن تكوين الخلية الأولى في المجتمع هو هاجس البشر، ويبلور الزواج الحاضر والمستقبل والحفاظ على بقاء الاسم حياً في الدنيا، فقد لقي من الشعوب الإسلامية اهتماماً فائقاً واحتفالاً كبيراً في كل أدياره.. تستمر في ذلك الطبقات الفقيرة والغنية. ولما كانت «الككة» في يد اليتيم صعبة، وحق له أن يغير بالقليل الذي يملك ويطلع على «الشوار» أهل العى جميعاً، فهو يفضل مزهواً حامداً شاكرًا الله على نعمه.

وتتابع كاتبنا في تسجيلها خطوات القرآن وأيامه في تركيا، التي تبدأ يوم الإثنين وتنتهي يوم الجمعة، وتكاد تتشابه مع غيرها من البلدان الإسلامية. وتذكر ما يحدث ليلة الحناء.. وموعدها يوم الأربعاء.. عادة شرقية سبقت الإسلام وترمز لتدريج العروس لتطوّلها. وكان حلاً بهيجاً تنصيب الراقصات والموسيقيون إذا كانت الأسرة ثرية. وكانت حماة العروس تخبض يدي وقدمي العروس بمعجون الحناء، في الوقت ذاته كان العريس وأصدقائه وأقرباؤه يروحون في حفل صاخب، وفي صبيحة يوم الخميس، وبعد أن تكون الحناء قد

العديدين والأقارب تحتاج إلى أماكن إضافية كثيرة يعوقها ثبات وظيفة الحجر. ولهذا السبب شغلت المنسوجات دوراً مهماً في هذا المجال.. وفُرت المنسوجات الوسط الأملج للمزج بين المرونة في توزيع المساحة والحاجة الإنسانية إلى الزخرف واللون.. وكانت عمارة المنزل الشرق الأوسط بحاجة إلى مثل هذه المنسوجات، لتفسيحه وتزيينه. إذ قامت المنسوجات المعلقة بدور فواصل تقسم القاعات والأفنية إلى وحدات قابلة للاستخدام، كما كانت تقوم بدور الستائر فوق الأبواب والشرفات ذات الأعمدة المفتوحة. (ص ٧٣).

ولحرص مؤلفنا على أن تلم بالمفغيرات التي نشأت من ممارسة المجتمع لأدواته على مر الأوقات، فهي تحدد بدقة الجديد الذي طرأ وهو بعض ثمار تقدم الأمة، وتذكر تفاصيله ليتجسد التطور أمام المتلقي بدقائه. ولذلك لا يلبث هذا النمط من الغرف أن يتغير منذ خمسينيات القرن التاسع عشر، بعد موجات الأخذ عن الغرب التي انتشرت في الشرق. مع التقدم الحضاري وشيوع الثقافة والاحتكاك أكثر بالعالم الخارجي، يتنامى الذوق في المجتمع الشرقي فلا يقتصر على الصلوة، بل يمتد فيشمل طبقات الشعب المختلفة ويوم كافة الحاجات. وتصبح «الأثنية وأدوات الزينة والأغراض الشخصية تتكامل مع الأثاث في المنزل الإيراني وتتداخل مع الزخرف والأقمشة في الشكل والطرز». (ص ٨٩).

لقد عرف المسلمون كيف يستغلون مواردهم الطبيعية، أو ما هو متاح لهم في أسواقهم من الموارد التي تأتي من الخارج بأرخص الأسعار، وهكذا استعانوا بالخشب وليس بالأحجار في بناء درهم. كما استجابوا ببراعة إلى ما يفى بحاجاتهم وما يتطلب مناخهم من ممكن مريح وصحي في الصيف والشتاء. بعكس ما حدث في العصر الحديث، وهم ينقلون عن الغرب ذى المناخ المختلف نقل مسطرة أحياناً.. أسلوب البناء وهندسته، مما أفسد عليهم راحتهم في بيوتهم. وتلقت المؤلفة إلى هذا الميعب الذي تعرضت له المساكن الحديثة في الشرق (ص ٩٥).

ولما كانت الدور الشرقية لا تعرف في تلك الآونة الأثاث المستقل القائم بذاته في الغرف، كالدواليب والخزائن والأسرة، التي كانت تتخذ مواضعها داخل الجدران، فقد كانت الغرفة الواحدة متعددة الأغراض، وكان بالإمكان تحويلها بسهولة للاستخدام كغرف للنوم؛ فالسرير يتألف من الحشايا والحفف السمكية والمخدرات والمشايف، وتخزن جميعها في خزائن الحائط التي تتراعى أبوابها الخشبية المطلية على طول جدران الغرفة. (ص ٨١ - ٨٢).

نشتت وأزيلت لتظهر نقوشاً باللون الأحمر المائل إلى البرتقالي، كانت العروس تكسى ثياب عرسها وترمل كهديّة للعريس. (ص ١١٢).

وإذا كان الثراء يضع على تنامي الحس الجمالي، فإن المسلم الفقير لم يجرم نفسه قدر ما يستطيع من اللصصات الجمالية، سواء في بيته أو عمله أو إنتاجه.. وهي ظاهرة لا تزال مستمرة إلى اليوم، حيث نجد عرجي الططور أو الكارو يزين حصانه أو حماره بمنفضة ملونة. وهذا أضيق الإيمان أو الإمكانات، كما نشاهد الزخارف البدائية على المنتجات الفخارية مثل القل، ووضع أسس الزهور والنباتات في الشرفات والأسطح. وكان الناس البسطاء في تركيا وإيران ومصر يعرضون على «إيجاد مساحة بالكاد تكفي لزراعة عدد محدود من النباتات سواء في أسيص أو في صناديق الزراعة المقامة على حواف اللوافذ» (ص ١٦٠).

وأغلب الظن أن رعاية الإنسان المسلم في مختلف طبقاته للزهور والزيورات في بيته، ناشى أولاً من اعتقاده للشعبي أن لها أرواحاً مثل أو شبيهة بأرواح آدم، يجب أن تصان والالتئاس بها. ومن ثم فهو يحيط نفسه ما أمكنه بعالمها.. فتنصسف في الكرات وعلى الرفوف زهريات تفيض بالزهور، وزجاجات طويلة الحلق في كل منها وردة أو قرنفلة أو زينة مفردة. (ص ٨٧).

إن غلب الاحتفال بالخصرة والورود كما يتوهم المتفرنجون «اختراعاً» جابنا من بلاد بره!

والكتب قبل عصر المطبعة كانت سلعة غالية الثمن، لا يقدّر على اقتنائها إلا الأثرياء.. الذين كانوا يسمحون للمثقفين بالأطلاع عليها في قصورهم. كما تتاح مطالعتها بالمان في «الكتب خانة» أي المكتبات العامة التي كان البعض يوقف عليها أملاكه. ولأن الإسلام يحض على المعرفة والقرأة، فقد بلغ من إقبال المسلمين على المطالعة أن أعدوا المكتبات المنقولة التي تنطوي، لاستخدامها في البيت وخارجته.. «كانت هناك حوامل الكتب الخشبية والقابلة للطي، والمزخرفة في العادة بسخاء بالتطعيم بالناج والمصنف، والتي كانت تفتح لتحمل الكتب والمخطوطات،» (ص ٨٧).

ومع الفروق الجوهرية التي بين شعوب المنطقة التي يدرسها كتابنا، فإن عاملاً مشتركاً يجمع بينهم ويطبّعهم بطابعه وهو الإسلام الذي الفتحت المولدة الإنجليزية إلى تأثيره البالغ على حيوات الجماهير التي تتدين به في أدق شؤونها المعيشية أيضاً «وقد عمل انتشار الإسلام، بوصفه ديانة سائدة

في المنطقة منذ القرن السابع وما تلاه، على إيجاد هوية ثقافية مشتركة، وإن ساهم عدد لا بأس به من اليهود والمسيحيين في تشكيل جوانبها المهنية وخبراتها التجارية، كما عملت اللغة العربية، لغة العبادة في الإسلام، كلفة مشتركة بين الجماعات التي كانت لغتها الأصلية الفارسية والتركية، والأرمنية، والسلافية، والبربرية،» (ص ٤٩).

ولأن الإسلام ليس مجرد دين سماوي يقتض بالعبادة والآخرة وهدما، بل هو قِلاً دين الحياة الذي يفرض مبادئه على أدق تفاصيل العيش والفكر والوجدان، ويثون بذلك تنفس المسلمين وسكوبهم. ومن ثم فهو يركز على «دور الفرد ضمن مجتمع المسلمين المزمدين، وكذلك ضمن عائلة تشكل الوحدة الأساسية للحياة الاجتماعية. ويضع القرآن تحاليل دقيقة للعلاقات الأسرية والواجبات والممتلكات والميراث، مما يشير ضمناً، خصوصاً في العياق المذني، إلى أن لكل عائلة الحق في أن تعيش آمنة ضمن أسوار منزلها. وقد أدى هذا إلى الفصل بين القضاء العام والخاص،» (ص ٤٩).

وهكذا أنشئت وانتشرت الأسبلة في الأنحاء كافة تبرعاً من المسلمين لوجه الله، كرجه من وجوه الخير التي يدعو إليها دين التوحيد.

وفي الحياة الأسرية يتجلى الطابع الإسلامي ويتحدد معالمه في تنفس الجماهير، كالنواد والرحمة والحفاظ على صلة الرحم مشكلة تقاليدنا. ومن هنا كان بيت الأسرة الكبير لا يضم الجد والأبناء والأحفاد فحسب، بل الأصهار وغيرهم أيضاً. والأب في المنزل هو رب العائلة المسيطر على كل شؤونها «وقد كانت وحدة العائلة حوية ومرة، وفي الغالب تحتوي أقرباء مثل أخوات رب الأسرة من المطلقات والأرامل، وأبناء عمومة بدرجات متفاوتة من القرابة، لما كان الإنسان إلى مثل هؤلاء الأقل حظاً واجباً اجتماعياً وديناً،» (ص ٩٢).

واللصات التي تتناول فيها مولدنا الإسلام ومبادئه تعبر عن فهمها الجيد له.. فهي لا تأخذ الأمور من ظاهرها، بل تتعمق باطنها، لرسم الصورة الدقيقة لمن لا يعرف من قرائها كنه هذا الدين السماوي الذي يشوه كثره عند الغربيين. وإشارتها للصلاة مثال جيد لذلك.

ولا تتجاهل كاتبتنا ما دخل على الإسلام من بدع هي محصلة الجهل والهم والبعث عن جوهر العقيدة، مختلطة بمغاهيم الدين في سلوك الجماهير كما في تقديس «أولياء الله الصالحين».. والتماس تحقيق آمالهم الصعبة في التوجه إلى أضرحتهم مقبلين الأعتاب. والتي تكتسب البواعث إلى زيارتها

الكتاب، مثل انتشار الخرافات والسحر والشعوذة، والاحتفال بعيد وفاء النيل، وعادة ندب الميت واستئجار الندابات، ورغم توافر المصادر في بعض الأحيان بالنسبة إلى الطبقة الفقيرة - كما نقول المترجمة - فإن المؤلف تغض الطرف عنها كما فعلت إزاء زفة العروس والمقاهي وغيرها.

ومع طول مقدمة ليلى الموسوى، فقد أشغلت صاحبها شيئاً لم تشر إليه بكلمة واحدة، وهو موقع المؤلف في الحياة الفكرية، ومن هي بالتحديد جينيفر سكويرس!

في كل بلد إسلامي، فقير «تلقى باباء التركي» وكانت الأمهات اللقلقات والفتيات اللاتي يبحثن عن خطيب مناسب ينشدن عونه، (ص ١٠٩).

ويضم «الثقافة الحضرية في مدن الشرق، أيضاً مقدمة طويلة للمترجمة - أريمن صفحة تبلغ ثلث الكتاب - كأنها تريد أن تكتب بحثاً آخر في الموضوع نفسه، تذاقش بعض ما عرضته المؤلف في تتابع فصوله. وهي لا تكفي بذلك بل تتناول جوانب أخرى كثيرة هامشية أو لا صلة لها أصلاً بمادة



المأثورات الشعبية

أساس الشخصية الوطنية والانتماء القومى

د. عبد القادر مختار

بالنظي، وأشغال الزخارف بالقصب الخيط الفنى، والذهبي، والملابس المزخرفة بالترتر المألون، والخزفيات، والصدف، وأنواع الكليم من الصوف.

وأمام مدينة سوهاج من البر الشرقى للتلل تقع مدينة «أخميم» الشهيرة بصناعة السيج الندى بزخارف وألوان تقليدية، وأنواع البردة للساء والمنسوجات الحريرية.

ولقد أثر كل ذلك فى نشأتى الأولى، فى جماعة الرسم بالمدرسة السعيدية الثانوية بالجيزة، ثم بعد ذلك فى أعمالى ودراسى الفنية بكلية للفنون الجميلة، ويضاف إليها ما شاهدته وتعلمته من المأثورات الشعبية فى محافظة الجيزة الفنية بالتراث الشعبى الأصيل فى مختلف قراها، وما تشتهر به مدينة مثل كرداسة فى مجال الأزياء والمنسوجات الشعبية المختلفة.

ولقد حضرت فى القاهرة وأحيائها الشعبية وأثارها الإسلامية الخالدة الموالد والأعياد الشعبية الشهيرة، مثل مولد السيدة زينب، ومولد سيدنا الحسين، وسيدى أبو العلا.

وقد كل شىء مظاهر الاحتفال بالموالد النبوى الشريف فى جميع أرجاء مصر، والقاهرة، وأشهرها ما كان يقام فى ميدان السيدة زينب، وحول جامعها الشهير، من مختلف مظاهر الاحتفال من شعبية ودينية وما يقام فيها من زينات،

لقد نشأت فى صعيد مصر بمدينة سوهاج، وظلت بها حتى سن الثانية عشرة حيث حصلت على الشهادة الابتدائية من مدرسة سوهاج الابتدائية.

وفى سوهاج تعلمت مختلف فنونها ومأثوراتها الشعبية وتأثرت بها، وشكلت جانباً من شخصيتى وأثرت فى فنى، فى مجال الرسم والتصوير، وللحج بأنواعه والرسم وللحج الجدارى.

ففى مجال الرياضة والفروسية، تأثرت بالرياضة السطحية وفنون الدفاع عن النفس والمبارزة، والرقص بالعصا، وركوب الخيل والاحتطاب على الخيل، والكشفة وأنماط الأطفال.

وفى مجال العادات الشعبية شاهدت حفلات الزار فى بعض البيوت المصرية لمختلف طبقات الشعب بمختلف مظاهرها من الرقص والغناء، والأزياء البراقة المزخرفة، والموسيقى، وشاهدت الاحتفالات الدينية فى المناسبات وحلقات الذكر وما يصاحبها من مظاهر.

ولقد سمعت للكثير من أغانى العمل على الدرج، والساقية، والشادوف، والحصاد، والدراس، وجمع القطن وغيرها. ولقد اشتهرت مدينة سوهاج والمحافظة بالكثير من الحرف الشعبية الأصيلة مثل أشغال الأزياء من اللل المشغولة

ومواكب لرجال الطرق الصوفية بأعلامهم ويبارقهم وطبولهم ودفوفهم، وعرائس المولد والفارس على ظهر حصانه ويده سيفه، ومختلف أنواع الطلوع الشعبية المشهورة .

ولقد تأثرت بأعمال أساذنتي الكبار بكلية الفنون الجميلة، الأستاذة الرواد يوسف كامل ولوحاته الفنية عن الريف، والأستاذ راجع عباد ولوحاته عن الريف وعاداته وتقاليده، والأستاذ حسنى البدانى عن الحياة الشعبية فى الريف وأحياء القاهرة القديمة .

وكذلك لكل محافظة فنونها التقليدية ومنتجاتها الشعبية، من حلى وأثاث وآلات وأطعمة، وتودع فى العمارة الشعبية ومختلف أنواع المنسوجات وغيرها .

وبعد تخرجى من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، حصلت على ملحة دراسية فى بحثة مرمم الأقصر بكلية الفنون الجميلة، وفى الأقصر قمت بدراسة عميقة لتاريخ الفن المصرى القديم خلال مختلف العصور التاريخية المصرية، وزرت ودرست مختلف المعابد والمقابر الشهيرة، فى وادى الملوك، والملكات، ومقابر الأشراف، وكذلك معابد الأقصر والكرنك، ومدينة هابو، ومعابد الدير البحرى، وهى دنيا رائعة من الإبداع المعجز الرافى الجميل، الذى لا مثيل له، كما قمت بدراسة الحياة الشعبية ومظاهرها المختلفة، والفنون التقليدية، والفنون الشعبية.

وعام ١٩٥٢ سافرت فى بحثة كلية الفنون الجميلة، وزارة التربية والتعليم إلى إسبانيا لدراسة فن الحث فى الخامات المختلفة، وفى الحث الملون .

ولقد قمت فى أثناء دراستى بإسبانيا بدراسة مختلف أنواع الفنون الشعبية الإسبانية فى مختلف المقاطعات الإسبانية وخاصة فى مقاطعات الأندلس، إشبيلية، قرطبة، وغرناطة، وملقا، وكذلك مقاطعات طليطلة، وفلسيا، وأراجون، وقطلونيا وعاصمتها برشلونة، ومقاطعات شمال إسبانيا؛ غاليسيا وعاصمتها لاكرونييا، والباسك وعاصمتها بلباو، وإستورياس وعاصمتها أفييدو. ولكل مقاطعة من هذه المقاطعات، أغانيها وموسيقاها وأزيائها وحليها، ورقصاتها، فى مناسبات الزواج والأعياد الشعبية والقومية .

ولقد استعدت دراساتى فى إسبانيا زيارة مختلف المقاطعات الإسبانية وحضور أعيادها المختلفة وأشهرها أعياد الربيع فى إشبيلية المعروفة «لافيرواى سغليا» La Feria de Sevilla والأعياد الدينية «لاسيمانا سانتا» La Semana Santa وخاصة فى إشبيلية ومختلف العواصم الأندلسية، وهى تأتى

فى فصلى الربيع والصيف، وهى أعياد يحضرها الأسبان والسائحون من مختلف بلاد العالم .

وكذلك عيد «لاى فالجواس دى فلسيا» Las Fallas de Valencia وهو عيد شهير يمتزج فيه فن الحث، بالأزياء الجميلة، بالموسيقى والألعاب النارية النادرة المتنوعة الأشكال والألوان .

وفى هذه الأعياد يشارك جميع أفراد الشعب، يرتدون الملابس والحلى الشعبية، ويشاركون فيها بالغناء والرقص، ويأكلون ويشربون المأكولات والمشروبات الشعبية التى تشتهر بها كل محافظة، ولحياء الطابع القومى والتمسك بالانتماء الوطنى .

ولقد طعنت من دراسى فى إسبانيا لمآثراتها الشعبية وحضور أعيادها الشعبية الشهيرة المهمة، وأثرها الكبير والأساسى فى تكوين شخصية المواطن الإشباني وتمسكه ببلده ومقاطعته، وعنوان انتمائه إلى وطنه الكبير، وهى مصدر سماعته واعتزازه، وهى الأزياء والأثاث، والمأكولات والمشروبات، والمنسوجات وأنواع الخزف والبزلسين متعدد الأغراض، وهى التى تنتج مختلف التذكارات والتحف الرخيصة المتميزة التى يقبل عليها المراهلون والسائحون، ويحفظون بها فى منازلهم، ويجهادونها كهدايا ثمينة فى المناسبات . وذلك تكون من أهم عناصر التشريط الاقتصادى، والسلع المميزة للتصدير للخارج، وهى فى الأساس تعتمد على خامات البهية، والأسر المنتجة، لتغطية احتياجات المواطن العادى، ولكنها تتميز بالأسالة والتفرد والجمال، ولقد تأثرت بكل ذلك ودعوت فى مقالتي مجلة «آخر ساعة» إلى الإفادة بحجرة إسباني فى مجال إحياء التراث الشعبى والفنون الشعبية المختلفة والإفادة بها فى نهضتنا المعاصرة، وتشطيط الاقتصاد القومى، بجانب الانماء والاعتزاز بالوطن .

ولقد حرصت طوال مدة دراسى فى إسبانيا للمصنوع على درجة الكبحوراء أن أدريس وأسجل مختلف أنواع المآثرات الشعبية فى إسبانيا، وأسجل مختلف مظاهرها فى مجموعة كبيرة من الفرائح الملونة النادرة .

وعندما عدت إلى مصر حاولت أن أقدم خبراتى وتجاربى فى مجال تسجيل التراث الشعبى وحفظه وجمعه . وبناء عليه، قام الأستاذ الدكتور العلامة سليمان حزين، رحمه الله، باختيارى مديراً للمركز القومى للفنون الشعبية حيث أتاح لى فرصة نادرة للعمل على تنظيم المركز وإعداده للتقيام برسالته القومية المهمة حيث وضعت لبه فى بنيانه، وقمت

وتسجيلاتي النادرة لمحافظة شمال سيناء، ومحافظة الشرقية، ومحافظة سوهاج، وسيوة، بجانب مجموعة الأزياء، والحلى النادرة.

ولقد ساهمت بجمع الأزياء الشعبية، والحلى، والفخار، مع الصور التسجيلية، وأقيمت الكثير من المحاضرات، ونشرت الكثير من المقالات، وساهمت في تكوين مجموعة وكالة الغورى المهمة التى أفاد بها طلبة الدراسات العليا بكليات الفنون فى السمرات الأخيرة.

وأنتى سعيد جداً لإقامة هذا المؤتمر التاريخى المهم عن المآثورات الشعبية فى مائة عام لما فى ذلك من تربية الأذهان، على كل المستويات - من حكومية، وأهلية، وشعبية - إلى أسمى جمع التراث الشعبى وتسجيله، وتصنيفه، وإنشاء مركز ومتحف للفنون الشعبية الموعود منذ سنين كثيرة، ووضع الأطلس الفوتوكبرى لمصر، والأرشيف القومى العام، وإصدار دليل عن الرحلات الميدانية التى قام بها مركز الفنون الشعبية منذ إنشائه إلى الآن، مع للتسجيلات المختلفة من صور وألحان ونماذج.

مع أعضائه بمحاولة مسح شامل لمحافظة الجمهورية لجمع المآثورات الشعبية فيها وتسجيلها وتصنيفها، وإعداد الأرشيف العلمى الشامل لذلك، بجانب التسجيلات الميدانية فى معظم المحافظات، بالصوت والصورة، وباللصينما، أستمر العمل ثلاث سنوات حاسمة فى تاريخ مصر المعاصر من عام ١٩٦٦ - ١٩٦٩.

وفى هذه المدة، أيضاً، مثلث مصر فى الكثير من المؤتمرات الدولية، بكل من رومانيا، وإسبانيا، ويوغسلافيا، وإيطاليا، وفرنسا، والبرتغال والولايات المتحدة الأمريكية، والبرازيل، والأكوادور، وشيلي، وبيرو، وسوريا، والعراق، والمغرب، وتونانيا، وكوريا، واليابان وغيرها.

ولقد تأثرت بكل ذلك فى إنتاجى التلقى فى فنون النحت، والنحت الملون على الخشب، والفخار، وفى فنون الرسم والتصوير بالألوان، حيث رسمت عدة لوحات فنية تظهر فيها دراسة الأزياء، والحلى، والهجسة الشعبية فى قرى محافظات الصعيد، مثل لوحة التحطيب على الخيل فى للترابة المدفونة، وأبى دوس بمحافظة سوهاج، ولوحة عذراء سيناء،



سبيل إلى المأثورات الشعبية

عبد المنعم عبد القادر

فى مجلدين، هى «ألواح المحبوب بكى»، و«بائعة وبحبوح»
ودرحمان وإنعام، وكان هذا النشر محدوداً.

أما العنوان العام الثالث فهو «البرديات»، وهى نصوص
مسرحة تهدف إلى تأصيل اتجاه فى المسرح المصرى يستلهم
النص الثقافى المصرى فى وحدته العامة، وقد صارت تجربة
مشتركة، حمل عبء إخراجها الفنان «حسن الوزير»، تحت هذا
العنوان. وعرضت البردية الأولى: «إيزيس» فى مسرح السلام،
والبردية الثانية محروس، فى مسرح السامر.

وأخيراً قصص قصيرة، وروايات معاصرة، نشرت بعض
القصص متفرقة، وتحت الطبع بالمجلس الأعلى للثقافة واحدة
من هذه الروايات هى: «رسائل الغرياء». ويمكننى القول بأن
مشروعى الأدبى كله ليس إلا تجارب متنوعة فى التماس مع
المأثور الشعبى، ومع التراث من زوايا التقاط متنوعة، وهذا
القول لا يمكن أن يكون توصيفاً للرؤية، ذلك أنه يمثل واحدة
من نتائج الرؤية.. هذه التى سأسمح لنفسى ببسط قليل فى
تناولها.

لقد رأيت منذ وقت بعيد أن الأديب، شاعر كان أو كان
ناثراً، لا مهرب له من أن يكون قادراً على التعبير عن ضمير
أمته، ولاحظت أن هذه القدرة لا تكفى إلا بالجهد فى سبيل

تعدد سبل الأدباء إلى المأثورات الشعبية، والسبيل الذى
رأيناه وجريته هو واحد من ممكنات، ولست أدعى أنه أكملها،
غير أنه - عندى - سبيل الذى رأيته.

إن إنتاجى الأدبى مشروع نشرت بعضه، ولم يتسن لى
نشر أغلبه، وهو يركز على وحدة للنص الثقافى المصرى،
رأيت الكثير من تجلياتها فى المأثورات الشعبية المصرية.
فأنازت بقوة للكثيف، والتجريد، والوفاء بالمعنى قراءتى
الخاصة للتاريخ الثقافى المصرى، وساعدتنى على استيفاء
أبعاد انتمائى. ووسعت، وعمقت وعيى بذاتى. كما أرشدتنى
إلى طرح أدبى يمكننى من استلهام الحياة المصرية فى أية
فترة من فترات تاريخنا، فكان أن حددت لنفسى العمل فى
القصة والرواية والمسرح محاولاً إظهار تجليات وحدة النص
الثقافى - كما فهمته - فى الماضى، وفى الحاضر.

والأعمال المنشورة قد نشرت تحت عناوين عامة؛ الأول
هو: حكايات الأم تفاعلة، ونشرت عملين هما: بحيرة للفرعون،
مجموعة قصصية «ومناديل حبها» - رواية وهما تمتلحمان
الحياة فى مصر القديمة. والثانى هو: حكايات شهر زاد بعد
ألف ليلة وليلة، وهو عمل روائى ضخم يتألف من حكايات
حكىها شهر زاد لشهريار فى ألف ثمانية من الليالى تكون،
الطبقة الثانية من ألف ليلة، وقد نشرت منها ثلاث حكايات

الثاني: وعاء الثقافة المعسدة، وأعنى بها الثقافة الشعبية. وكل من الثقافتين صارتا اليوم موجودتين وجوداً مؤكداً، وكل منهما تمثل خطاباً، والحوار بين هذين الخطابين محكوم بدرجة النصج الثقافي العام، كما أنه محكوم بدرجة النصج الثقافي الخاص بكل فرد من أفراد الجماعة.

كما لاحظت أن الثقافة الرسمية تتعامل من صعيد أنها «الشفافة» «الكبرى»، وهو أمر يرتب عدداً من الأخطاء في تعاملاتها مع تلك الثقافة «الصغيرة»، وهي أخطاء تحول دون الحوار الصحي والمبدع..

إن الحوار بين الثقافتين هو الذى يمكن المبدع الفرد، كما يمكن الجماعة من التجربة المشتركة في سياق الإجابة عن أى سؤال من تلك الأسئلة الكبرى.. وفي إجراء تأملى لى لهذه التجربة من الحوار الصحي بين الثقافتين لاحظت أن السرد الكبرى المعاصرة - في وعاء هاتين الثقافتين - قد برزت تحت عناوين من أشهرها سردان هما:

١ - الاتصال: وتحت هذا العنوان تم عمليات إعادة تعريف لكل من الزمان والمكان والإنسان والمجتمع.

٢ - الاختزال: وتحت هذا العنوان تم عمليات اختزالية في سياق التضييق الذى تميزت به الحضارة الحديثة خلال مراحل نموها المختلفة، تلك المراحل التى تعبر عنها نماذج الثورة العلمية، التى شهدت هذه الحضارة.

والإنسان المعاصر، بين ما يمثله الاتصال من خير وشر، وبين ما يمثله الاختزال من خير وشر، وفرز خطابات تمثلها سرود فرعية تميز بثنائية التوجهات، في مقدمة هذه السرد: (أ) الإنسان بين المصالحة والخصومة؛ مع خارجه، ودخله.

(ب) الإنسان بين الفطرة، والاكتساب.

(ج) الإنسان بين الذكورة، والأنوثة.

(د) الإنسان بين معناه النسبى، والمشروط، والانتقالى وبين معناه المطلق.

وهذه السرد تفرز سروداً فرعية أخرى، كالإنسان والآخِر، وهو سرد وجودى في جوهره، يفتح سروداً كبيرة في سياق استخدامات سياسية كثيرة ومتنوعة، والتوسع في أى سرد فرعى أمر مشهود في إطار المعارف النوعية في كل من الثقافتين، الكبرى، وتلك الصغرى، في كل المجتمعات

تكوين تصور معقول عنها، فالأديب - في صعيد التعبير عن ضمير أمه - مسلول عن تكوين تصور عن السرد الكبرى في الثقافة الإنسانية من جهة، ومسلول عن تكوين تصور عن السرد الكبرى في ثقافة جماعته من جهة أخرى. وهذه المسؤولية الأخيرة تنبع محدداتها من تصوره لهوية جماعته.

وأعنى بالسرد الكبرى تلك القضايا الأساسية التى تمثل منابع التوتر الروحى، والتى تمثل منابع الأصلية لثغرى مظاهر التعبير الإنسانى بالمواد البنائية المختلفة، تلك المواد التى هي الصوت، والصورة، والحركة، سواء استخدمها المبدع فرادى، أو استخدم منها وسيطتين، أو استخدمها جميعها في التشكيل الجمالى للتعبير عنها، وسواء علينا، وعندنا، أن يكون المبدع فرداً، أو جماعة، أو أن يكون هذا التعبير مقتضاً، أو غير مقتضى.

وتأسيساً على هذا المفهوم للسرد الكبرى تذوب تلك الحدود الصارمة بين حقول الثقافة المختلفة، ويظهر التعبير عن تلك السرد في غاياته القصوى، ألا وهي التعبير عما يحتمل في ضمير الإنسان المعاصر، سواء أكان هذا التعبير تعبيراً فردياً أم كان تعبيراً جماعياً. ففي التعبير الجمالى الفردي تشفى تلك السرد أو بعضها من خلال عناصر التشكيل الجمالى ممثلة لروحيات الجماعة، وفي التعبير الجماعى يحدث الأمر نفسه. ثم يلزمه توظيف هذا الإبداع الجماعى في الحياة اليومية لأفراد الجماعة، والغايات المتنوعة لهذا التوظيف تتلقى في غاية متوسعة، ومتجددة، هي تعميق وعى الجماعة - ممثلة في أفرادها - بالواقع المعيش، وتنمية القدرات على مواجهة هذا الواقع. وهذا التوظيف إن كان يحدث في وعاء الثقافة في مستوى الإبداع - المشار إليهما - يحدث في مستوى الإبداع الجمعى على نحو تلقائى، في حين لاحظت أنه لا يحدث في مستوى الإبداع الفردى إلا بقرار سياسى.

إن السرد الكبرى في الثقافة الإنسانية المعاصرة هي - عدى - تخلص في الأسئلة الكبرى القديمة نفسها عن: الإنسان؟ المجتمع؟ الكون؟ فهذه الأسئلة في إطارى الزمان والمكان، تنطوى السرد الكبرى في أحشائها، وتتبدى في الإجابة عنها في كل الثقافات الإنسانية.. في كل العصور، وفي حقول المعارف النوعية، ولتى من بينها الفنون والآداب.

وقد لاحظت أن الإجابات عن هذه الأسئلة ينظمها وعاءان ثقافيتان لكل منهما مبادئه الخاصة:

الأول: وعاء الثقافة السائدة، وأعنى بها الثقافة الرسمية.

الاكتشاف مظاهر الاستمرار الثقافي في مظاهرها الصحيحة، واصطناع منهج أو آخر في دراسة هذه المظاهر، بشرط أن تنهض المناهج كلها على وحدة تاريخ الأمة. وتحقيق هذا الشرط من شأنه أن يؤدي إلى تصور صحيح لمفاهيم شائعة كالثقافة، والواقع، والذات الوطنية وغيرها، ومن شأنه أيضاً أن يؤدي إلى تكوين تصور لوحدة النص الثقافي الوطني.

رابعها: أنني كمصري أعيد نفسي ممثلاً للتنوع الثقافي في وحدة أوسع هي الثقافة العربية الإسلامية، وأن الأساس الذي انطلق منه للتنوع الثقافي العربي هو عراقة كل الشعوب التي دخلت في إطار الحرية والإسلام، أو في إطار الإسلام فحسب. وأن هذه العراقة التاريخية قد شكلت سمات مميزة لكل شعب في تعامله مع الإسلام، وشكلت في الوقت نفسه مأزقاً خاصاً، فكل شعب مسئول عن تبين سماته الخاصة، كما هو مسئول عن اكتشاف السمات المشتركة.

خامسها: أنني إذا أردت أن أكون أدبياً مصرياً لابد لي - إضافة إلى ما سبق - أن أضع نصب عيني الحقائق التالية دون تقريب:

- الأدب أدب شعب بالدرجة الأولى ثم هو بعد هذا أدب لغة.

- اللغة العربية هي المادة البدائية، وأي أديب يختار بناء أدبه بها يقع على عاتقه الإسهام في تطوير هذه اللغة وترقيتها من خلال نصه الأدبي.

- اكتشاف أساليب فنية في إطار الأنواع الأدبية من أجل تجسيد تصوراتني عن وحدة النص الثقافي المصري بعد تحديد سروده الكبرى.

- معايشة الثقافة في وعائها الرسمي، والشعبي، وهي تعيد إنتاج ذاتها في إطار المعاصرة.

- استكناه العلاقات بين وعائي الثقافة - المشار إليهما - في الواقع الحي حتى أتمكن من معرفة طبيعة هذه العلاقات ومذاقاتها في الأحوال المتغيرة..

- استكناه العلاقات بين مكونات النص الثقافي العربي الإسلامي في الماضي، وفي الحاضر، للأهداف السابقة نفسها.

- أن ينهض ما سبق وما يستجد من معارف أدبية قد اكتسبها على أساس من السعي نحو تفتيح ما أعقده عن وحدة النص الثقافي المصري وتجسيده.

الإنسانية.. وفي المشهد العام للثقافة الإنسانية، في الحاضر وفي الماضي، يمكننا تمييز قدر مذهش من التشاكل، يشق بدرجة أو بأخرى - عن وحدة القضايا والهموم التي تشغل بال الإنسان في كل مكان، وفي كل زمان، والتي هي - في حدود الخبرة الجماعية المشتركة - قد أفرزت هياكل من السرود الكبرى، أثمرت بدورها «ثيمات» صارت عالمية؛ في كل من أصدمة انتشارها، وتكرر استخدامها، وفي تمكن كل جماعة من إنتاج سرودها الخاصة لتلك الثيمات في الثقافتين: «الكبرى»، و«الصغرى»..!!

وإذا كانت الثقافة العالمية السائدة، الراهنة، قد اكتسبت أدوات جديدة أغرتها - أكثر من أي وقت مضى - بالإيمان في لعب دور الثقافة «الكبرى» على مستوى العالم، فقد أدى هذا التوجه إلى تأزم عمليات الحوار بين الثقافات الأخرى وبينها، من جهة، كما أدى إلى تأزم عمليات الحوار داخل كل ثقافة، على حدة، بما فيها هذه الثقافة العالمية. واتخذت هذه الأزمة على مستوى العالم مظاهر متنوعة، لاحظت أنها كلها تدور على محور المراجعة للإجابات عن تلك السرود الكبرى في إطار كل ثقافة على حدة، وفي إطار العلاقة بين كل ثقافة وغيرها من الثقافات. ومهما قيل في شأن هذه المراجعات، فإنها ستظل ممثلة - بسرودها المتنوعة، وبهياكل هذه السرود - للبحث المتجدد في مشكلة الهوية، في كل من صعيديها: المعرفي النظري، والمعيشي الحي المعطى من التجربة اليومية.. إذن، فالبحث في الهوية ليس مهمة اختيارية في وضع المبدع تعمل مسئوليتها، أو عدم تحملها؛ فطبيعة المهمة الثقافية للمبدع قد جعلت مساهمته في هذا البحث هي المسوغ الأساسي لوجوده، ولوظيفته في آن واحد..

وإذا كان ما يحتمل في ضمير الإنسان المعاصر هو الذي يؤدي بالمبدع إلى هذا الموقف، فإن لكل مبدع الحرية في أن يكشف طريقه في إنجاز بحثه في الهوية باعتبارها بحثاً عن ذاته: وبالنسبة لي رأيت أن ثمة محددات صارت - عدلى - في رتبة الابداعات، كانت، ولم تزل، علامات لهذا الطريق:

أولها: أن الثقافة الإنسانية تقوم على مبدأ للتنوع في الوحدة.

ثانيها: أن هذا المبدأ نفسه ينطبق على الثقافة الوطنية سواء في تكوينها الراهن، أو في تكوينها التاريخي.

ثالثها: أن مبدأ للتنوع في الوحدة - في حالة تفعيله في الثقافة الوطنية - سيؤدي في التكوين الراهن لهذه الثقافة إلى

فى هذا السرد نجد المعراج الفردى متاحاً، كما نجد المعراج الجماعى متاحاً. وإنى هنا لا أشير إلى المعراج إلا بمعنى طريق المخاطرة المعرفية. وهو معنى يشتمل على مظاهر هذا المعراج فى كل من وعائى الثقافة: الرسمية، والشعبية.

وفى هذا السرد تصديقات المعارف النوعية، لكل منها معجمها الخاص، وفيه تتجلى أوجه للغة لم نزل حتى الآن فى حاجة إلى الاكتشاف؛ بل إن ما اكتشف منها لم يزل أيضاً فى حاجة إلى إعادة اكتشافه.

ولاحظت - فى تأملاتي - أن هذا السرد الأكبر يكون شبكة من السرد الفرعية لها طوابعها المتنوعة فى مختلف مراحل المسمى الحضارى، من نهوض وازدهار إلى انحطاط وكمن، إلى أزمة تسبق الانهيار أو الانهوض مجدداً.. والباب فى هذا السرد الأكبر مفتوح لاكتشاف سروده الفرعية والاجتهاد فى تحديدها. وقد وقع فى ظنى أنه فى مقدمة سروده الفرعية سرد أطلقت عليه «سرد المتاهة والعلامات، وموضوعه طرق الوصول فى السفر، وتلك العلامات التى يمكن أن تهدى المسافرين، أو تزيده. ثم «سرد الغربة، وموضوعه الغربة والإيلاف ومظاهره المتنوعة كالعشق، والمحبة، والصداقة، والرفقة، والتلمذة، وغيرها من المظاهر التى تفرزها العلاقات بين طرفين؛ أو أطراف متعددة؛ كلهم فى «سرد الغربة، غرباء سواء علموا بذلك أو كانوا به من الجاهلين..

وهذه الأمثلة من السرد الكبرى فى ثقافتنا المصرية؛ إذ تعالج نفس السرد الكبرى فى الثقافة الإنسانية، كقيلة - فى حالة اكتشافها - أن تبين زوايا ثرية للخطر الإبداعي فى ذلك البستان. فالآلات الاتصال إذ تعمل على خلق عضوية جديدة للعالم لا تتبع غير مناهج الاختزالية، قد تؤدي بنا - نحن البشر - إلى اعتلاق أساطير جديدة؛ إذا لم نحرص على إعادة إنتاج ثقافتنا فى الواقع الحى؛ لكن كياناً واضح القسمات، ينطوى فى نواته على طاقاته المحركة.

فمن أجل هذا كله، وبسبب منه، يظهر لنا أن ما عنيت به بوحدة النص الثقافى الوطنى ليس غير ذلك البعد البؤرى فى النظرة الثقافية، وأذى يحكم وكيف روينا لدوائر هذا البعد البؤرى فى التراث كله، سواء أكان ينتمى إلى الثقافة الرسمية، أم إلى الثقافة الشعبية، كما يحكم وكيف روينا لدوائر فى الواقع؛ الذى يلوتر دائماً بين هاتين الثقافتين.

بهذا، وعلى هدى هذه البهائم - على - وجدت أننى أملك تصوراً عن نص ثقافى قاذح للبنى على سعيى الواقع والتراث. وكل ما على هو ارتياده؛ أفقياً ورأسياً، فى محاولات متواصلة لاكتشاف سروده الكبرى فى اللحظة الزاهية.

إنه بستان. ولكل قوم بستانهم، وبستاننا هذا عتيق عتيق، فيه «فاكهة وأب»، وفيه أشجار ظلمها كأنها رهوب الشياطين. فيه من مسلوى، وفيه قوم وعدس ويصل، فيه سموات، سبع وأراضى سبع، وفيه أرض واحدة، وسماء واحدة، فيه أم من كل سماء وأرض، والمعارج مفتوحة بين الظاهر والباطن، وما أكثر المسافرين فى كل اتجاه من سكان السموات السبع، والأراضى السبع.. وأرجح أن السواد الأعظم منا يعرفونه معرفة وطيدة، وقد رأوا - فيما أظن - نساخى السرد من كل صنف، وفى كل أزمنة هذا البستان، وهم يحاولون شهود المطلق من خلال توقيع الفعل الإنسانى، المطلق فى كل منهم كنفرد، والمطلق فى الجماعة، وهم إذ يتسجون يستخدمون خيوط الأسباب الظاهرة بالمعرفة، والأسباب الخافية بالحكمة، فى معراج أو آخر نحو الحقيقة.. يعبرون من خير إلى خير، ومن خير إلى شر، ومن شر إلى خير.

فى هذا البستان تتفاعل مكونات الثقافة فى وعى المعاصر، وتكشف لى - وقد يكون كشفاً صحيحاً - أن السرد الأكبر فى هذا البستان هو «سرد السفر، من مبدع إلى مصب، وهو سرد يتوتر بين المبدع والمصب وتوترات شتى تكتسب طبيعتها من التصورات عن طبيعة كل من المبدع والمصب. وأمام المبدع اختيارات متوسعة للتعبير عن هذا السرد، هكذا كان الحال فى الماضى، ولم يزل.

مقدمة لكلام فى الاستلھام

سمير عبدالباقي

وسياساته الحرفية وعلاقاته الاجتماعية وموقفه من الحياة مساوراً كان أو نقدياً أو متعصباً من خلال تفاعل كل ذلك تفاعلاً حياً واتحاداً وامتزاجه بلبض وجزيئات قلبه، وذرات عقله ونويات روحه المبدعة..

ليس للدرجة نفسها عدد كل الناس

ليس على الطريقة نفسها عدد جميع المبدعين

ليس على الوتيرة نفسها عدد كل البشر من فنانين وصناع ومتجيين..

إذ لكل شجرة طريقها فى ممارسة الإنمار.

ولكل إنسان سبيله لممارسة الحياة..

ولكل شجرة وسائلها فى التعامل مع مفردات بيئتها من تربة وماء ومواد كيميائية وأخرى عضوية، ومن هراء سواء كان يحيطها بحنان التسميم أو بشدة الريح أو بقسوة هوج العواصف.. وأيضاً من ضوء فاضح واضح كضوء الشمس أو باهت بارد كالنيون.. طبيعى هو أو صناعى، بالصدفة كان انغماره أو عن قصد.. غضباً أو اختياراً...

إن المياه التى تمتصها الجذور الممتدة المتشعبة فى أعماق التربة.. ولتى تشكل السائل الحيوى للسبح الذى يتخلل

لا أرتاح كثيراً لكلمة (استلھام) فيما يتعلق بعلاقة المبدع بذلك الجزء القليل من التراث الشعبى الذى أتيج له التعرف عليه أو تصادف أن عاشه أو تمكن من التأثير به.. ناهيك بالجزء الأقل الذى تمثله فوقر فى قلبه. وامتزج بروحه إلى درجة يمكن أن يبدو معها حاضراً فى إبداعه دون افتضاح سافر معتزلاً به أو مشكلاً دون فجاجة أو لاجاجة أهد ملامحه..

كلمة استلھام توحي أن هناك بعض من شبهة التعمد فى خلق العلاقة التى لا يمكن (صناعتها) أو (افتعالها).. فالتراث الشعبى فى رأى فاعل أصيل فى تلك العلاقة وليس مغفولاً به وتلك الكلمة توحي بعكس الحقيقة..

التراث الشعبى فى رأى لابد أن يكون أحد منابع الأسامية فى إبداع المبدع دون إرادة أو وعى كامل منه.. أو قل هو بعض جينات مرهفته..

تلك الجينات التى تظل كامنة عند البعض، ساكنة سكون الموت، أو تتفجر بالحياة لدى البعض الآخر لأسباب بعضها معلوم وأغلبها مجهول، فتفعل فعلها فى إبداعه دون إمكانية عزل عن تأثيرات أو مخيرات غيرها من الملاحم التى تشكل سمات موهبة المبدع وهويتها، والتى تدعمها خبرته الإنسانية

عروق الشجرة من خلال عمليات معقدة تساهم فيها عوامل طبيعية كثيرة وأخرى كيميائية وثالثة بيولوجية.. تختلف عن المياه التي تتدفق الأوراق في البكر أو علما بجن الليل..

وتلك الحبة (البذرة) التي يحتاج لها أن تمارس وتعيش معجزة الإنبات/ الإنباع خلال سلسلة طويلة ومعقدة ومركبة من التفاعلات لتكون تلك البادرة التي تسمى لتصبح شجرة تشاق للإثمار وتصبح قادرة عليه.. ليست هي تماماً.. ولا يمكن أن تكون هي نفسها.. واحدة من تلك البذور أو الحبوب التي تمخضت عنها تلك الشجرة الرائعة التي عاشتها تلك الشجرة والتي لا تشبه غيرها.. والتي نعجز عن تتبع تفاصيل تطوراتها ومعرجاتها وتفرعاتها..

تلك البذور والحبات التي تحمل كل صفات البذرة الأم وإن كانت لا تلوح فيها ولا تظهر.. إذ تحد فيها كل العناصر الأولى التي كونت تنسج البذرة الأم وروحها.. وإن لم نلمس أحياناً أو نلمح أياً منها.. ولا نراها رأى العين.. أو نلمسه بشكل مادي واضح أو بالعين المجردة..

ليس من الترية بكل عجائب مكوناتها ذلك العصور الحامض الذي يميز الليمونة.. وقد أتى بالتأكيد منها..

وليس في الماء ذلك الطعم المر الذي تحوزه الحنظلة التي عانت الجفاف في صحرائها.. والتي في مراجبه بذلت كل المحاولات والأساليب الملحية الصعبة لتحصل على ما يروى عطشها من برائن حبات الرمل ومن أنفاس القيط وقسوة الهجير.. وإن كان لا يمكن لتلك المرارة الشافية، أن تتكون أو تتخلق إلا منه وعنه - الماء - ندى أو ضباباً أو مطراً..

وكذلك ليس من المواد العضوية والكيميائية - الطبيعية أو الصناعية المخلطة بالتراب - ليس منها ذلك العصير الشهد السكر المكرر الذي تكتظ به حبات العنب الناضج.. وإن كان كامناً فيها.. نائماً منها.. ولا يمكن أن يكون بدونها..

هكذا أرى الموضوع الذي نحن بصدد مناقشته أو اللف والدوران حوله بكل الأعياب المفكرين والمثقفين وكل ملاعب المحللين والنقاد..

كلمة استلهم - كلمة مضللة، لا تعبر عن ديناميكية ديباليتكنية هذه العلاقة.. بل تشوهها.. إذ توحى بخلط بين الأدوار وتزييف للأهمية النسبية لكل طرف.. ولست أجد لها بديلاً..

كثيراً ما تعجز اللغة تماماً عن التعبير، وغالباً ما نلجأ لألفاظ تريحنا نفق على مضض بينما على اعتبارها كافية للتعبير عما يصعب التعبير عنه أو يستحيل..

إن تلك اللمرة التي تبهث في قلوبنا عاصفة الفرح عندما نبصرها ناضجة في الصباح على غصون الشجرة.. هي بذلتها لحظة انتصاف.. لحظة فرح.. لهم.. بهجة.. شوق.. رغبة.. عطش.. ارتواء.. جوع.. اكتفاء.. وجود.. إنها هي الحياة ذاتها..

وتظل في حد ذاتها تعبيراً عن عمليات معقدة غامضة.. وساحرة وداثلاً تبقى غير مفهومة مهما تقدم العلم؛ لأن سحرها يكمن في عدم قدرتنا على تفسير وجودها وكيونتها.. وستظل لا يمكن التأكيد من حقيقتها..

بالبضبط كالإبداع..

إنها خلاصة ونتيجة، وفي الوقت نفسه سبب ومصدر وملتح.. ومعجزة.. دائمة لا تنقطع ولا تلتهي ولا تخضع لقانون سواء قانونها هي.. قانون الحياة نفسها.. لم يخطئ الشاعر حينما سأله عن الحياة.. فقال بكل بساطة - الحياة برقالة!!

إنها مزيج مركب لا يكف عن التجسد والتحويل في كل لحظة من خلال ملايين من العمليات المعقدة تشترك فيها ملايين من الذرات والليكترونات والإلكترونات والجزيئات لعناصر لا حصر لها ولا حد يتكون منها وفيها الماء والمواد والمضوء والقيظ والبرد والحب والعشق والجنس والموسيقى والكراهية والملح واليود والهواء... إلى ما لا نهاية، وأيضاً التراث الشعبي وغير الشعبي بلا شك هو من أهمها إن لم يكن بالنسبة للشاعر أكثرها أهمية وللمبدع عامة.. بشرط توفر ذلك الملموس المحسوس المجهول الهارب المعجزة الذي يلون الحياة بلون الشجرة ذلك (الأخضر الجميل) الذي يدعونه في المعامل (كلوروفيل) وينصرون أنهم عرفوه بذلك.. ونسميه نحن بنفس البساطة والتجريد - الموهبة.. وكأننا بذلك عرفنا الإبداع وسره ومعجزته الخلاقة غير القابلة للتجريد أو التبسيط أو الفهم..

تلك المعجزة التي تعطي لكل شعب تراثه شعبياً أو غير شعبي.. وللشجرة ثمارها - مرة كانت أو حلوة..

وللإنسان العادي وللإنسان الفنان بذور وثمار إبداعه على اختلاف أشكاله وأنواعه.

من الزغرودة.. إلى العدوذة

يوسف أبو رية

المدفئ في الأمر أن المخرج الكبير محبى الدين اللباد كتب عن هذه القصة في مجلة «صباح الخير»، وفي كتابه «نظر» فالتقى على كامل مسئولية كبيرة؟ هي تصحيح أوضاع الكتابة للطفل المصري، وكان عنوان المقال «أطفال بحق وحقيق».

وأستدركنى الكتابة، ورحلت أأمل..

أأصدق الفنان الناقد أم القارئ العابر؟ أيهما على حق؟

واختبرت أن أكون مع الفنان ومع القارئ في أن معاً، على ألا يملك القارئ وعياً زائفاً، فالوهم قد أثبت للتقريب أنه وصل ذروة التحضّر، فعلياً أن ننشئ لأطفالنا عالماً من الوهم، علاماته الأساسية مسفورة رأساً من بلاد الغرب، أو كما قال اللباد «إنهم يحدثون الأطفال عن فراشات ملونة، وقطط نظيفة، وأناس من الكلاب لا تعيش بيتنا».

ولكى أكون حقيقياً، وأكتب عن أطفال بحق وحقيق.. ينبغي إدراك الخصوصية، ونفى الوعى الزائف.

ومن هنا جعلت أشياءنا القديمة تحدث طفل المستقبل عن نفسها، فكُتبت «هكذا تكلمت الأشياء» فاستدعيت الشادوف واللورج والتابوت والسحرات ولعبة الجاز والطبالية وغيرها من أدوات صنع حضارتنا العريقة، واستنطقتها جميعاً لتعرف بنفسها لطفل صانف أنه جاء في زمن رحيلها.

حين صدرت «خبز الصغار» قصتى المكتوبة للأطفال أهديت نسخة لأطفال قريب لى، ابتمس له الدهر فرحل من طبقة إلى طبقة عبر طرف استثنائى لم يتح لكل أفراد العائلة. طالع القصة مع أولاده سعيداً بأن يقدم لهم كاتباً تربطه به صلة الدم، ولكن الإحباط سيطر على مشاعره، وجلس تعيماً خجلاً بين أولاده، فلم يكمل لهم القصة وجاءنى معاتباً: كيف تكتب لهم عن الطين؟ ألا ترى أن الآباء والأمهات لا يحذرون أبناءهم من شيء قدر تحذيرهم من اللعب بالطين.

القصة تقوم على مجموعة من أطفال الريف يعيشون أيام رمضان البهجة بالنمسة لهم، فقرروا تقليد عالم الكبار فيبتدون فرناً لصنع الكفاة ثم فجأة عن لأحدهم أن يحبل هذا القرن إلى قرن حقيقى، ووزعوا العمل فيما بينهم، واحد يذهب لإحضار الدقيق، وآخر لجلب الماء من الطلمبة القريبة، والأصغر سناً قام بجمع الحطب، أما البنت فقررت أن تكون الخبازة.

وأقلعوا بالفعل فى صنع رغيف حقيقى إلا أنهم هرعوا على الصورت الموهول الذى جاء مهدهداً بنخبهم مهمتها إياهم بحرق الدار، يختفى الأولاد فى عشة الدجاج، ويغمسوا اللبيمات المسخنة فيما بينهم، وتنتهى القصة بأن يعاقب أحدهم— والله كأنا غمسانه فى عسل اللحل.

على روحه آيات للقرآن الكريم، ولا يفوتهم إطلاق اسم تعارفها عليه مثل هذه الحالات المكررة فإذا كان ولنا قسمي (المنسي) ولذا كانت بنتا قسمي (المنسية).

ومن هنا استلهمت قصة (المنسية) المنصورة في مجموعتي القصصية الثانية وعكس الريح.

أما إذا كان الطفل كبيراً، بمعنى أنه عاش لحظة الميلاد ورضع لبن الأم، وعاش مع أسرته سنة أو سنتين أو أكثر قليلاً يرفع على الأذرع ملفوفاً في بشكير قطني سميك ويرحلون به في جماعة صغيرة إلى المقبرة ليحلق بالأبواء والأجداد. وتقام له طقوس كاملة، الفسل، والصلاة، ومراسم الدفن ويهزون الحزن على الآباء والأمهات بترديدهم أنه سيكون بانتظارهم يوم القيامة ليعاينهم ملاك صغير عند المرور على الصراط أو عند الوقوف على الميزان، فقد أقرت المشيئة الإلهية قدرتهم في مساعدة الآباء في اليوم العسير، واستلهمت كل هذا في قصتي المعنونة «صحكة الملائكة» إشارة إلى هذه البسمة اللطيفة التي تشرق على وجه الطفل الميت حين يشر بهضون الأب الغائب قبل الدفن بقليل.

وتوسعت الفكرة، وغادرتا جدران الدور المحدودة إلى رحابة العقول الشاسعة، وهناك هبطت على الأذن إقاعات الغناء الجماعي المطلقة من صفوف العائلات المحتبات على الزرع حيث يجمعن القطن الأبيض من لوزاته الوعرة، أو يشغلن الأرز في أحواض نفيس بالماء، أو ينفقن اللبث الأخضر البانع من اللودة الشريفة، وفي كل مشاركة بالكذ والعرق يروحن على أنفسهن بالأغاني المرحجة، وربما امتزج بالأسوات الأنشوية العذبة صوت جهوري ينضج بالرجولة، يقطع الأغنية بموال يحلم بحياة رخيّة مع بنت شيخ البلد التي يصفها بأنها (نخن بعضنيها) أي لا مثيل لها في البضائفة، وهي علامة للنعمة، وحياة الرفاهة، أو يصف المحبوبة بأنها (نقت على صدرها حمامً بسلام) يا لها من صورة ذكية بارعة.

وتاثرت مثل هذه الأغاني في ثنابا النصوص القصصية والروائية فلا تخلو قصة أو رواية من وصف طقس من الطقوس الريفية المنقرضة متصفاً استشهاده من الموروث الشعبي الشفاهي، فأنا أميل إلى استحضر لسان الجماعة بما أدركه الوعي الطفلي، لا بما وعيه من خلال كتب الدراسات الشعبية. فالحفل الأول يمتح للصح حياة، أما الفصل الثاني فيجمله وعياً مدركاً ومكتفاً، للكاتب الحقيقي لا يعي أنه يستلهم أدباً شعبياً ليضفي على نصه أصالة مفقودة، وإنما هو يكتب

وقد كان جبلي محفوظاً أو معذباً بالوقوف في اللحظة الفارقة. رأينا رحيل القرى بلامحها الراسخة من زمن الفراعة حتى منتصف السبعينيات من القرن الماضي، وعشنا اقتحام المعالم الجديدة، عباداتها، وسلوكياتها وعمارها وتقاليدها. رأينا تبدل بيوت الطين إلى بيوت من حجر، تنفي معها العنودة وأغنية الميلاد، وحكايات السمر الليلي لتدوس فضاءها لدراما التليفزيون وأغاني الفيديو كليب، ثم اتسع فضاءها أكثر لزمن الدش ومجالاته غير المحدودة مقترنة برحيل الفلاح عن أرضه لتضييق به الموائن والمطارات في ترحيله وفي تغريبه جديدة إلى الصحراء حيث يفضض صفرتها هاجراً أرضه لتعاني شحوب الهمد والنسيان.

جاء موقعي الأخير بين أبناء أبي، ولأنني أنتمى لزوجتي الثانية لا يعيش لها الولد، كانت الضربة تعبرها بخلفة البنات وعجزها عن إنجاب الذكر، وأشفق عليها الأب، وحين ذهب إلى الحج، أمسك بأسنار الكعبة، ودعا الله أن يرزق للزوجة الجديدة بالولد ليجعله واحداً من حفظة كتابه، وجاء الولد، نحيلاً قليلاً، واستجابت الأم لكل وصفة: غمسي لقمة من فضلاته، فتمس. اضري حليب الحمار، فتشرب. اذهبي به إلى السيد البدوي، وامسحيه لوى من أولياء الله الصالحين، فذهبت، وبعات، وصلب الولد عوده، وأسر على مواصلة الحياة، ومهد لي طريق الخروج، فخرجت. وازدهت الأم بولديها، وخافت عليهما من العين الحاسدة، فكانت تلبسهما ملابس أخواتها البنات، وإذا مرض واحد منهما تمزق الورقة على هيئة عروسة، وتغرس فيها من الإبرة، في عين الجارة، والقريبة، والضرة، والسلفة، وكل من وقعت عينه على الولد «مصاصاً على اللبى»، وتردد المومنين ثم تشعل النار في الورقة، وتصلب برماها على جبهة الطفل المريض، وتكون قد أخرجت (الشبة) من النار الخامدة لتتحرف على ملامح الحاسدة، تبصق فيها، وتحذرنا في قابل أيامها.

إذا كانت هذه هي الأم الحاسية، المنافحة عن أفراد أسرتها، فقد انطلقنا إلى نور الحياة، بفضل هذه الحماية، وبقوة هذه المنافحة، حتى شهدنا تكرار الفعل مع الحفدة من أبناء الأخوات.

هذه واحدة تعاني آلام المخاض المبكر، فيسقط جنينها غير مكتمل، فيعامل معاملة المتوفى من الكبار غير أنه لا يذهب إلى المقبرة محمولاً على اللش الخشبي الرهيب، بل يحفر له حفرة في حوش الدار، ويدفن معزراً مكرماً، وتكلى

ديرى المخدة يمين ما نتيش غشيمة يا بنتى
زاد على الحتين.

ديرى المخدة شمال مانتيش غشيمة يا بنتى
زاد على الحال

وانتفض قلبه الصغير للمودة التى تنادى على الغائبين
يا وابور يا ابو عجل حديد
هات لنا الغرايب من بلاد بعيد.

وتسرب هذا العديد- دون وعى مسبق- إلى قصة
«التجلى» فى المجموعة الأولى «المنحى العالى».

واقترن رحيل البشر بزوال المكان ولأنه أصغر الأبناء سناً
فقد شارك فى جنازات كثيرة، ورحلة المقبرة ظلت إلى وقت
قريب دورة قديرية لا مهرب منها، يرفع نعوشهم، ويقف فى
عزائهم، ويتحسر على سقوطهم فى الصمت، ورحلت معهم
قراهم القديمة التى نشأوا فيها، تعاني الجحود والنسيان
لمرونها الفنى.

والعزاء الوحيد أن يكون- كخبره من أبناء القرى-
صوت الجماعة الصامته، ولسان القرية للتواري، خلف زعيق
الإعلام الزائف.

الحياة ذاتها، كما عايشها، وكما تسربت إلى مسامعه دون
الإحساس بأنه يكتب عن آخرين.

حين يسقط الكاتب فى هذه الخيبة، تكون بداية النهاية،
تغادر الذات جماعها ليمتلك وعياً تخبويًا فينظر الكاتب من
برجه العالى إلى جماعة من البشر، تدفعه الشفقة للكاتبه عنهم
من بعيد، وكأنه ليس واحدًا منهم.

الكاتبه عن المخيلة الشعبية لا تكون باستلهاها من بطون
الكتب للعتيقة ولكن بإدراك القانون الفعلى الذى يخلق آلية
الإبداع للأمة التى ينصب إليها..

الآن والقرية المصرية تلمع خيوط غسقتها هل ستخلق-
فى المستقبل- إبداعاً مغايراً يتوافق ووعيها الجديد؟ أم نراها
ستظل متشبثة بترائها فلا تلتفت؟

حاولت فى مرحلة سابقة تجميع ما أمكن من الأغاني
والمواويل والأمثلة والعديد من ذاكرة العجائز، قبل رحيلهن
وسقوطهن فى قيعان النسيان، وجمعت ما تيسر، لأطل قادراً
على التعبير عن خصوصية مكان النشأة.

وحين جلست الأم على رأس الخالة، ترقب خروج النفس
الأخير، وقف الولد إلى جوارها يردد فى سره عدودة الرحيل.





جولة الفنون الشعبية



تراثنا القديم.. قراءات جديدة

متابعة: إخلاص عطا الله

والأهمية لدى البنية أساساً، ولكنها كانت - أو بعضها على الأقل - تخطى على إمكانية مجاوزة زمانها ومكانها إلى زمان ومكان مختلفين.

ثالثاً: إن الإطار الحضارى لشعب من الشعوب يعترفه من التحوير أو التحويل أو التغيير بالضرورة بقدر ما يطرأ على حكاية هذا الشعب من تغير يصيب المعتقدات والعادات والسلوكيات العقلية والعملية. ومن ثم تتراجع قيمة العناصر المشكلة لهذا الإطار أو بعضها على الأقل وفقاً لذلك التغير.

رابعاً: أما إطار حضارى إنما يخضع بالضرورة للحذف والإضافة، على أيدي الشعب نفسه، أو لدى شعوب أخرى، وفي كلتا الحالتين لا يعنى الحذف والإضافة أى موقف عدائى من الإطار الحضارى المتوارث، بل يعنى الاستجابة للمطالب الطارئة.

خامساً: إن الأبناء ليسوا نسخاً مطابقة لآبائهم، كذلك الحاضر ليس نسخة من الماضى، فالواقع يتسلخ من التاريخ لتسلاخاً شريعياً كما يتسلخ الابن من أبيه، وتظل لهذا الواقع خصوصيته التى تميزه واسمه الخاص.

سادساً: العلاقة بين الحاضر والماضى، أو بين الواقع والتاريخ، هى - إذن - علاقة اتصال وانفصال فى الوقت

تحت هذا العنوان عقد المؤتمر العلمى الثانى لقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة القاهرة - فرع بنى سويف، تحدث فيه مجموعة من كبار الأساتذة الباحثين والمفكرين وتناول قضايا التراث، تحت رعاية الأساتذة: على عبدالرحمن رئيس جامعة القاهرة، شوقى سليمان إبراهيم نائب رئيس جامعة القاهرة لفرع بنى سويف، محمد مهران رشوان عميد كلية الآداب، وإشراف الأستاذ الدكتور السيد إبراهيم محمد وكيل الكلية لشؤون الدراسات العليا، والأستاذ الدكتور محمد خليل نصرالله رئيس قسم اللغة العربية وآدابها، والدكتور شريف الجبار أمين عام المؤتمر.

موقفنا من التراث

عندما نتعامل مع التراث هناك مجموعة من المسلمات يوردها لنا الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل نخلص فى:

أولاً: إن للفنون كانت دائماً وعلى مر الزمن منذ العصور الأولى حتى عصرنا الراهن تعبيراً عن روح الإطار الحضارى الذى يميز نشاط شعب من الشعوب فى حقبة من الزمن.

ثانياً: الأعمال الفنية التى أنتجها ذلك النشاط كانت تخاطب ببنتها الزمانية والمكانية، وكانت من ثم تعمل القيمة

نفسه، وهذا من شأنه أن ينفى سلوكيين معترفين هناك شك كبير في جدواهما: التعلق بالماضي إلى حد الذوبان فيه، والانفصال عنه إلى حد القطيعة معه.

سابقاً: إن الاتصال بين الحاضر والماضي، أو بين الشجرية الجديدة والتراث، غالباً ما يتحقق على مستوى المصنامين الإنسانية الجهرية فيما يشمل عليه هذا التراث، وإن الانفصال غالباً ما يكون على مستوى الأشكال والمقالب.

كل هذا ينتهي بنا - والكلام ما زال للأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل - إلى موقف متوازن من التراث، سواء كان هذا التراث عربياً أو إنسانياً عاماً، فلا ترتفع به إلى درجة التقديس، ولا نهبط به إلى مستوى الامتهان، بل نفهمه ونقدّره في تاريخيته وصيرورته الخاصة.

الأمثال الشعبية والتشبيه بالطير

هناك علاقة بين الأمثال الشعبية والتشبيه بالطير تناولها الدكتور إبراهيم عبد الصافي الذي ذكر أن المعتقدات والتصورات التي تدور حول الطير قد تمكنت من تكوين نفس العربي مما انعكس في إبداعاته القولية المتعددة من شعر وأمثال وحكم، فأجرى الحكمة على ألسنة الطير، كما انعكس الاهتمام بالطير في الكثير من الإبداعات القولية الشعبية المصرية كالحكاية والموال واللفز، وأحتل هذا الجانب المهم في علاقات الإنسان بالطير مكانة عالية، فضربت الأمثال العربية به - لذلك حاول الباحث الدكتور إبراهيم عبد الحافظ في بحثه التعرف على الطريقة التي أجري بها التشبيه بالطير في الأمثال العربية القديمة وفي الأمثال الشعبية المصرية للوقوف على أهم ما تتميز به الأمثال الشعبية في هذا الجانب.

ومن اللافت للانتباه إنه مع وفرة الأمثال العربية القديمة المصنوعة بالطير والتي وردت بكتب الأمثال القديمة كجمع الأمثال للميداني، إلا أننا نلاحظ عليها أمرين:

أولاً: إنها جاءت شغلية جافة التشبيه.

ثانياً: إنها لا تكاد تخرج عن صورة واحدة أو صورتين للتشبيه هي:

أفهل من كذا أو مثل كذا، مثل:

أصمر من نسر - أصنعب من صعوة - أو مثل النعامة لا طير ولا جمل.

أما في الأمثال الشعبية فهي أكثر قدرة على رصد تجربة الإنسان الشعبي مع الطير، بل إنها أكثر ثراء وتزخراً بالتشبيهات والصور وفق مستويات ثلاثة:

المستوى الأول: ما يعتمد على شكل الطائر وهيئته:

(زى الطاووس يتعاجب بريشه).

المستوى الثاني: ما يعتمد على سلوك الطائر وعاداته:

(زى الحمام يغوى أبراج أبراج).

المستوى الثالث: ما يعتمد على ما يدور من معتقدات وتصورات حول الطائر:

(التكع اليوم يوديك الخراب).

السيرة الهلالية بين الرواية التقليدية والمستحدثة

ومن ناحية أخرى تناول الباحث الدكتور إبراهيم عبد الحافظ أيضاً اختياراً قضية الفروق بين الرواية التقليدية لقصص السيرة الهلالية، ويقصد بها الرواية التي شاعت بين الشعراء الأميين أو (شعراء الزباب) والرواية للمستحدثة ويقصد بها رواية الشعراء المتعلمين أو (شعراء الفرق الموسيقية)، ويمكن القول إن السيرة في مراحلها الأخيرة قد تكسرت إلى قصص منفردة في الرواية العية، كما نستطيع القول كذلك إن تقاليد غناء السيرة الهلالية في مصر تنقسم إلى روايتين: رواية الشمال (الدلتا) ورواية الجنوب (الصعيد)، وإن الشكل الشعري الذي غلب على الرواية التقليدية في الدلتا هو القصيد، بينما غلب المربع على رواية الصعيد. فهل استمر الحال على هذا النحو في الرواية للمستحدثة لدى الشعراء الفرادى أو من يطلق عليهم «الشعراء التجاريين»، في دلتا مصر من بعد التغييرات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية التي شملت مظاهر الحياة في هذا التعليم؟ وما هي شواهد التحول الذي طرأ على الرواية التقليدية والأسباب الكامنة وراء ذلك؟

ونمثل منهج الدراسة في الحصول على عدد من الروايات التقليدية لإحدى قصص السيرة؛ وهي قصة زورق وحسنة بليت نسر الطويرد وصدداً آخر من الروايات المستحدثة، ثم عقد مقارنة بين الروايتين من حيث: أحداث القصة - الشخصيات - تدخل الأشكال الأدبية، وأخيراً محاولة استخلاص الأسباب التي كانت وراء هذا الاختلاف.

(د. أحمد مرسى). فضلاً عن الجهود التي دعت وأُسست لدراسة أنواع الأدب الشعبي وأصناف أشكال التعبير فيه (منذ دعوة الشيخ أمين الخولي مروراً باهتمام الدكتور فؤاد حسين على والدكتور عبدالعزيز الأهواني وانتهاءً بجهود الدكتور نبيلة إبراهيم). وفي مطلع الثمانينيات يدخل الراوى الشعبى إلى أروقة الجامعة للمرة الأولى فى تاريخها، ثم تتوالى عروض السيرة خلال عقد التسعينيات (د. أحمد شمس الدين الحجاجى).

ويضيف الباحث الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ: لقد حظيت سيرة بنى هلال بعدد وافر من الدراسات التى تتناولها من زوايا مختلفة، وبمناهج متعددة، لكن القسم الأعظم من هذه الدراسات اعتمد على الروايات المدونة للسيرة والمطبوعة طبعت عدة. حيث انصب على الموضوع القصصى فيها، أو فى أجزاء منها. وقد أثارت هذه الدراسات - فى عمومها - المشكلات التاريخية والجغرافية حول انتشار السيرة، كما نهبت الأذهان إلى الدلالات الأدبية والاجتماعية التى تنبع عن دراسة موضوعات السيرة. وأكثر هذه الدراسات ظل يتعامل مع السيرة وأجزائها بوصفها نصاً، ومن هنا ظلت أسيرة الأبحاث (الكتابية) بمداخلها المتعددة، ولعل ما يدعم هذا الانجاه أن للهلاية نصوصاً مطبوعة طبعت عدة فى الشرق العربى ومغربه، فضلاً عن اكتشاف أكثر من مخطوط لأجزاء منها.

وبالرغم من لنتباه بعض هذه الدراسات إلى أن الهلائية لا تزال تروى «رواية شفوية، وتردد بين الناس، فإنه مما يثير الدهشة أن هذا الانتباه لم يفر من منطلقات البحث وإنتاجاته، أو من المشكلات الناجمة عن النظرة «الكتابية» للسيرة، ولم يزد الأمر فى كثير من الأحوال عن مجرد الإشارة إلى شفاهية رواية السيرة، وإلى أنها لا تزال ترد وتروى شفاهة، وإلى أن هناك «تدوينات» فى موضوعاتها القصصية، ولا يزال مطروحاً بين هذه الدراسات مسائل من قبيل البحث عن «الأصل»، أو «النسخة الأم» التى خرجت منها هذه التدوينات، أو تحقيق نص من النصوص مع تنقيحه وتصويبه لتخليصه من «شوائبه» سيقا تحرقل، «النص الأملى» أو الأكمل أو الأدق.

إن الثقافة الغربية نفسها عانت من هيمنة المفاهيم النقدية الحديثة - التى اخزلت الإنسان وحضارته وإبداعه فى الكتابة فحسب - على أنواع الشعر الشفاهى التى ظلت تلهمها حجرة

وقد استطاعت أن تسجل بعض الفروق بين الروايتين؛ بعضها يتعلق بالشاعر (الرواية) ويتعلق بعضها الآخر بالنص، وأما الثالث فيتعلق بالسياق الثقافي والاجتماعى وبالمناخات.

وتستأهل الدراسة فى نهايتها: هل استطاعت الرواية المستحدثة مع ما استحدثته من أساليب فى الأداء وتغليب للجانب الموسيقى أن تصمد أمام سطوة التغيرات المتلاحقة فى المجتمع؟

السيرة الهلائية بين الشفاهى والمكتوب وما بعد المكتوب

ومن خلال بحثه (السيرة الهلائية بين الشفاهى والمكتوب وما بعد المكتوب) ذكر الباحث الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ أنه فى يناير عام ١٩٥٧، على صفحات العدد الأول من دورية المجلة، وجه الدكتور عبد الحميد يونس - رحمه الله - «الانتباه إلى أن الملحمة الأصلية يجب أن تدرس فى إطارها الاجتماعى، وألا تفصل بحال من الأحوال عن التقاليد التى استقرت لأصحاب الصناعة من المنشدين. وهذه الملحمة كسائر الآثار الشعبية لا يكفى فيها بدراسة المحفوظ فى الطروس، أو المدون فى الأوراق؛ لأنها حية نامية متطورة بحياة قائلها والمنشدين لها». وقال: «أخشى ما نخشاه أن نتعرض الصناعة قبل التسجيل الصوتى، والتصوير السينمائى للمنشدين، وهم يقومون بعملهم فى الأسواق والمواسم. فالذين يصطنعونها، والأدوات التى يتوسلون بها، والأشخاص الذين يمازونها، والآلات التى تصاحب الإنشاد، ونبرات الصوت، ولهجات الكلام، ومختلف الإشارات، ومكانهم المختار من النظارة، والأجور التى يتقاضونها، وكيف يتقاضونها، كل هذه الظواهر والعناصر من الأهمية بكان فى دراسة الأدب الشعبى، ناهيك بما له من تأثير فى نفوس المتلقين له والمتعاملين معه».

توضع هذه الرؤية فى سياق الاهتمام بدراسة الأدب الشعبى وتطور مناهجه فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، ويظهر بهذا الاهتمام فى محطات مختلفة خلال القرن العشرين، من أهمها: الاعتراف بدراسة الأدب الشعبى فى الأربعينيات (د. سهر القنماوى)، إنشاء كرسي أستاذ الأدب الشعبى فى الخمسينيات (د. عبد الحميد يونس)، زيادة لعمدة الميدانية فى جمع الأدب الشعبى فى الستينيات

جوتنبرج والعنصرة للتكنولوجيا الغربية. لم يجد «بول زومتور» بداً من أن يطلق حكماً يبدو متصفاً بنوع من القسوة المضادة للمقولات النقدية التي نقلها د. سعيد قطلين وغيره من النقاد العرب عن الإنجازات النقدية الأوروبية، حيث يقول زومتور:

«ليس حال المفاهيم التي يفتلها التحليل النصي، منذ عشرين عاماً، علمياً في شيء».

بعداً عن أسلوب القدر المتبادل بالاعلمية - وللكلام مازال للباحث الأستاذ محمد حسن عبدالحافظ - فإننا في الحقيقة - لا نستصغر شأن الدراسات النصية التي تتناول السيرة الشعبية المدونة والمطبوعة طبعات عدة وهي الدراسات التي نختط مسلكها المنهجي استناداً إلى رؤية السير الشعبية بوصفها نصوماً سردية ذات بنيات مكانية متميزة ومستقلة تقبل الخضوع للتحليل السردى، بمعزل عن أى أفق خارج النص. لكن مما نراه - على نحو مكثف - هو أن هناك فرضيتين متباينتين يحكمان دراسة السيرة الشعبية.

الأولى: صممت للأشكال الأدبية الفكرية (والمقصود بها الأدب الذى يقدمه المبدعون الأفراد)، وتقوم بقياس السير الشعبية المطبوعة عليها (ربما كان ذلك سبباً فى عدم الاعتراف بالروايات الشفاهية باعتبارها تعريفاً مخلة بالنص الأصلي). ومن ثم تقتصر هذه الفرضية تطبيقاتها على المقاربة الشكلية للنص، دون القدرة على اختراق السياق النصى للإمساك بدلالة النص فى إطاره الثقافى والاجتماعى.

الثانية: تطبق أدوات المناهج الاجتماعية لدراسة الأدب على السيرة الشعبية باعتبارها ذات صلة وثيقة بالتاريخ وبالواقع الاجتماعى والثقافى للأمة العربية، وغالباً ما ننظر إلى الروايات الشفاهية بوصفها دليلاً على هذه الصلة، وليس بوصفها نوعاً أدبياً له نظامه الجمالى الخاص.

إن الانحياز إلى طرف من أطراف الثنائيات الضدية الشهيرة: الشكل/ المضمون، النص/ السياق، المكتوب/ المنطوق، الداخل/ الخارج، الأصل/ التنوعات... الخ، هو أحد المشكلات الكبرى التي تراجها فى دراسة السيرة الشعبية.

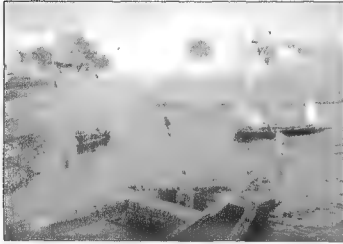
لا يرجع سبب ندرة الدراسات الميدانية إلى عدم الوعي بأهمية الروايات الشفاهية للسيرة الهلالية، وإنما لندرة الباحثين الميدانيين الذين بإمكانهم التجاسر على جمعها جمعاً ميدانياً منضبطاً وموثقاً، ولا شك فى أن صعوبة الجمع الميدانى يدخل ضمن هذه الأسباب، لكن النتيجة هى أننا خسرنا الكثير بموت رواة السيرة الهلالية، دون تسجيل ما يحفظون من حلقاتهم.

أما التجارب الميدانية المحدودة التي أقدمت على جمع روايات السيرة الهلالية، ونقصد بها للتجارب العلمية والمرفقة، فإنها تحمل أهمية فائقة، وسوف تزداد قيمتها وقيمة قراباتها الذين جمعوها بمرور الزمن، لكن هذه الجهود الفردية لم يكن بوسعها استيعاب رواة السيرة فى مختلف الأقاليم الثقافية بمصر. بالطبع، فإن ذلك لا يستلقص من قدرها، ولكن يلفت انتباهنا إلى أن العمل الجماعى لا يزال مطلباً عزيزاً لم يتحقق بعد.



يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر
المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية.

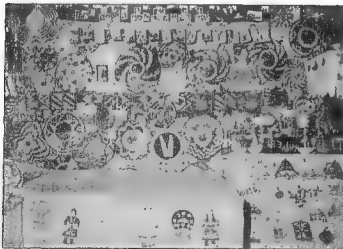
النوبة قبل التهجير



منزل على نهر النيل



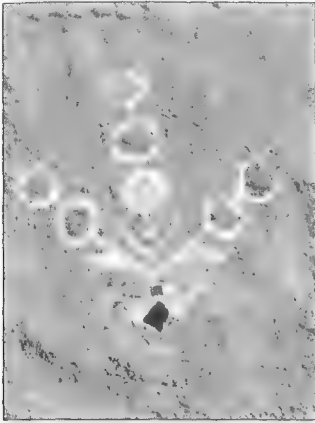
المرأة حاملة التراث



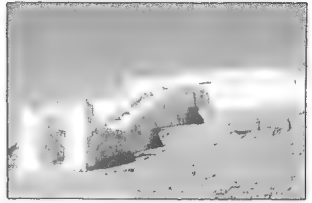
جدار حجرة العروس



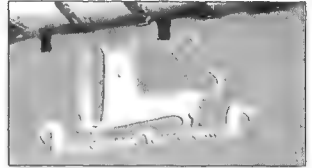
النخيل وحدة فنية وجمالية نوبية



وحدة زخرفية



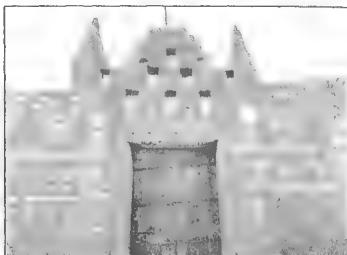
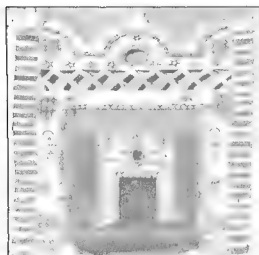
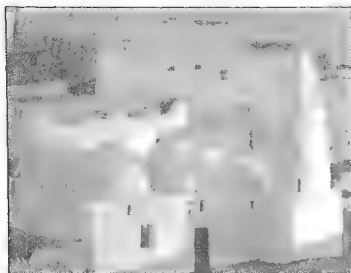
منزل نوبى



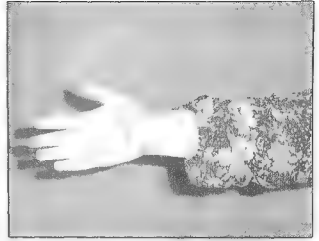
نحت - بارز



وحدات زخرفية على جدار منزل نوبى

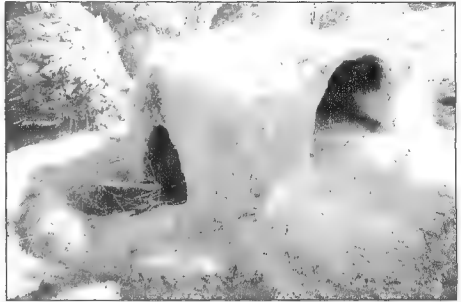


نماذج للعمارة النوبية قبل التهجير - من الخارج



المرأة و الهوية

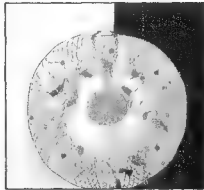
دراسة فى واحدة سيوة



قرن كبير خارج المنزل



تعذلت لوضع التمر



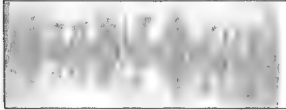
بورش تجلس عليه العروس



تعذلت لوضع الحبوب



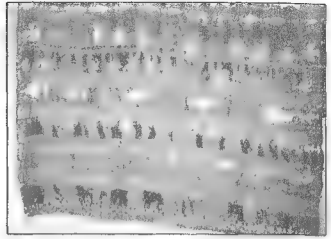
فستان العروسة



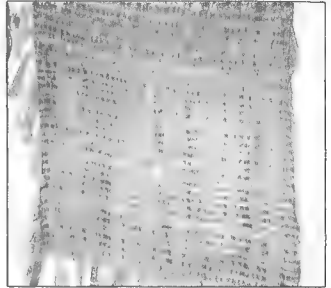
وحدات زخرفية



فستان العروسة



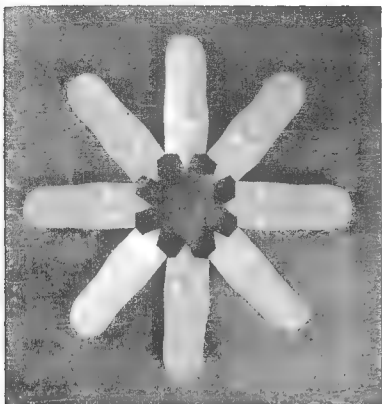
وحدات زخرفية



لرقت (طرحة)



سرّوال يرتدى مع فستان العرس



دائرة المراتب

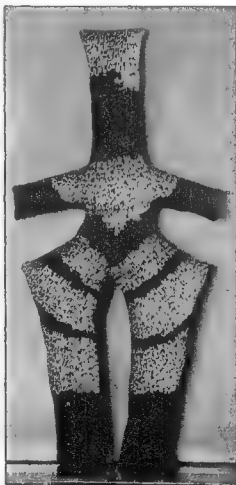
عرائس

الفنانة هدى لطفى

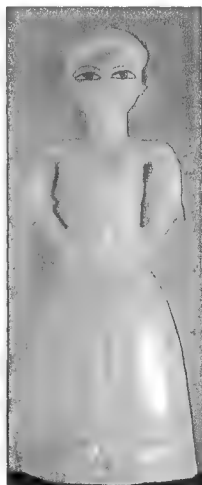
تاون هاوس - وسط البلد



عروسة الزار
(خشب)



عروسة سوهاج / الضيوم
(قماش)



عروسة المولد (النفقة)
(بلاستيك)



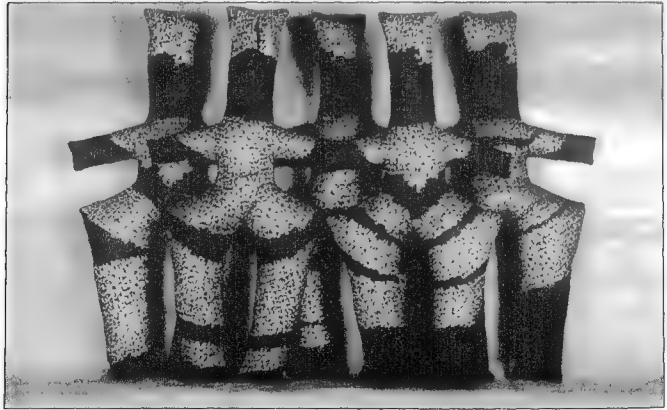
عروسة ورق



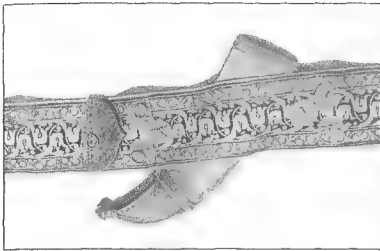
عروسة قبطية



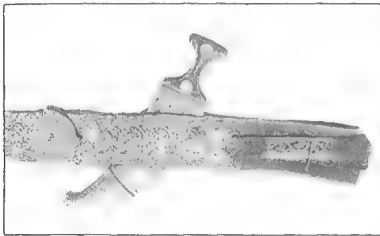
عروسة ماشة



عروسة الرزق



الحزام والعسيب (الفمذ)



نمذج للجنبية الخاصة بـمئة السادة والقضاة

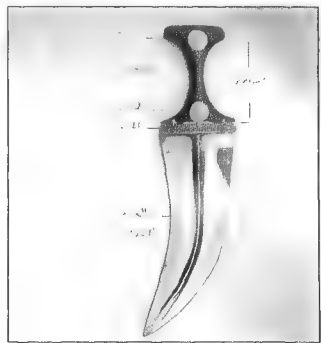


أنواع مختلفة من الجنبيات



نحت بمثل الملك معد يكرب

الجنبية تراث وخصوصية



أجزاء الجنبية

النوبة قبل التهجير

متابعة :عاطف نوار

هيثم يونس

أعدناه للنشر: أحمد بهي الدين أحمد

للماستير حول مقامات الشيوخ في النوبة قبل التهجير وأثر
تعلبات خزان أسوان. وتنقسم النوبة إلى ثلاث مناطق هي:
الكوز، والعرب، والمحاس. والكوز لمنطقة الأولى من النوبة
تتحدث اللهجة الماتوكي، والعرب يتحدثون باللغة العربية. أما
المحاس، فكانوا يتكلمون بالثاودجا. وسكان هذه المناطق عاشوا
فترات عصيبة؛ فقد انتقلوا بمنازلهم أكثر من مرة إلى أعلى
منسوب المياه مع كل تغلية تقام لخزان أسوان، ليس هذا
فحسب بل كانت مياه الفيضان أيضاً مشاركة في الظلم الذي
عانوا منه، فلم يكن موسم الزراعة لديهم إلا أربعة أشهر، وقد
يضطرون إلى حصد المحصول قبل أن يصل إلى نضجه
عندما يستشعرون مجيء الفيضان. وأدى ذلك كله إلى تزايد
هجرة الرجال إلى المدن الكبرى للعمل بها، وفي الحقيقة لم
تكن تلك الهجرة منظمة إلا أنها كانت بداية ترك النوبيين
لأراضيهم هرباً من الظروف القاسية التي عاشوها. وعدد بناء
السد العالي، عام ١٩٦٣، بدأت عملية التهجير الرئيسية والتي
أسفرت عن تهجير خمسين ألف نوبي إلى كوم أمبو وأر النوبة
الجديدة.

وتضيف الدكتور نوال المسيري: وللأسف الشديد لم يكن
الاهتمام بالبشر كالأهتمام الذي أولته الدولة للآثار. فقد قامت
حملات عالمية تدعو مصر إلى إنقاذ الآثار الفرعونية من

أقامت الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية بمقرها
(٤٧ ش سليمان جوهري - الدقي)، ضمن الموسم الثقافي
للجمعية عن العام ٢٠٠٦ سلسلة ندوات حول النوبة تحت
عنوان «النوبة قبل التهجير» في الفترة من منتصف فبراير
حتى أواخر مارس؛ وهي أربع ندوات: الأولى حول
العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية النوبية وبخاصة
احتفاليات الموالد والمسابح والمقامات ووضع المرأة
وطريقتها في الاحتفال. والثانية: تناولت الوحدات
الزخرفية الفنية للنوبة القديمة وطرق توظيفها في الفنون
التشكيلية الحديثة والرسم المتحركة. والثالثة: مشاهدات
وذكريات لاثنتين من كبار جامعي التراث الشعبي المصري
ضمن فريق العمل في بعثات مركز الفنون الشعبية التابع
لأكاديمية الفنون فترة رئاسة الأستاذ أحمد رشدي صالح
بعنوان «ذكريات من البحوث الميدانية». وأخيراً قدم اثنان
من أهالي النوبة شهادتهما اللتين تضمنتا تصوراتهما
الخاصة عن مجتمع النوبة وعاداته وتقاليدته قبل التهجير.

(١)

في الندوة الأولى تحدثت الأستاذة الدكتورة نوال المسيري:
هناك تفاصيل كثيرة عن النوبة، النوبة المصرية التي عاشتها
في أوائل الستينيات فترات ليست بالتقليدية أيام دراستي

الخزفية وإستغلال الموارد البهنية - على الرغم من قلتها في تلك المنطقة - إستغلالاً جمالياً .

ويستكمل الأستاذ الدكتور أسعد نديم وقائع الندوة الأولى بقوله: إن موضوع اللوية قد أثير منذ فترة قصيرة بشكل سلبى فى الجرائد، عندما قام الكاتب المتميز حجاج حسن أدول بحضور مؤتمر فى واشنطن، وهذا المؤتمر عليه علامات استفهام كثيرة. إنه يدعو إلى فصل اللوية المصرية والسودانية وضمهما معاً فى دولة خاصة بهما. هذا الكلام لا قيمة له تاريخياً أو ثقافياً، فاللوية جزء لا يتجزأ من نسيج الوطن.

أود أن أؤكد على أن فكرة هجرة اللوبيين سبياً وراه الرزق كانت قبل بناء خزان أسوان أى قبل عام ١٩٠٢ أى إن الظاهرة أقدم من ذلك، ومع كل تلبية للخزان سواء ١٩١٢ أو ١٩٣٣ تنتقل البيوت لمستوى أعلى وتزيد خصوبة الأرض بترسيب الطمي، وأيضاً تزيد الهجرة إلى المدن الكبرى وبخاصة القاهرة والإسكندرية.

أما ما حدث مع السد العالي، فالموضوع مختلف تماماً، فلم تعد هناك تغطيات، بل سيهدى لمسبب المياه عن سطح الأرض من ١٢٠ متراً إلى ١٨٢ متراً؛ إذ إن هذا الارتفاع لو قيس بالمرض كان تقريباً مساوياً لمساحة بحيرة ناصر، وعليه، فقد بدأت عملية التهجير الحقيقية، وبدأت الحكمة فى حصر بيوت اللوية حتى يسهل لها معرفة العند الحقيقي المقيم فى تلك المنطقة فى حصر عام ١٩٦٠، والذي أفاد فى تحديد عدد الوحدات والهجرات التى سوف تبلى فى كوم أمبر أو اللوية الجديدة، بهذه الطريقة المخططة فكرة «البارك» نشأت للنوع والوحدة القرابية، كما هى مدركة فى الثقافة اللوية.

وفى هذا الوقت، قرر الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك تجهيز باخرة للفنانين والكتاب؛ ليمسجوا بلوحاتهم وكتاباتهم الحياة قبل التهجير تسجيلاً فنياً.

ذهبت السفينة من أسوان إلى «أبو سمبل»، وكانت تتوقف فى كل بلدة، وكانوا يجدون للترحيب الكبير من أهالى البلاد. نتج عن هذه الرحلة أعمالاً عظيمة جداً، وأقيم معرض ضخم فى القاهرة ضم لوحات هؤلاء الفنانين سمي باسم «اللوية». تيسر المعرض المرحوم سعد نديم، وفكر فى مصير هذه اللوحات بعد انتهاء المعرض، ماذا سيحدث لهذه اللوحات وقام هو وزميله صلاح عز الدين بعمل فيلم تسجيلي بطوان محكية عن اللوية، بالتفسير السينمائي والمونتاخ ريطوا للوحات بعضها ببعض فى فيلم قصصى فى فيلم مدته ٢٣ دقيقة، وجميع المناظر مأخوذة من لوحات الفنانين، نذكر

الغرق، وفى ظل الاهتمام بالآثار، كان الحوار حول التعويضات وإقناع اللوبيين بالهجرة إلى اللوية الجديدة أمر ثانوى. ولاقت دعاوى التهجير فى البداية تنحاً من الشيوخ الذين عاشوا وتربوا فى اللوية القديمة. أما الشباب الذين يطمحون إلى الاتصال بالحياة الخارجية، فقد أيدوا عملية التهجير.

وستطرد الدكتورة نوال قائلة: واللوية القديمة كانت مقسمة إدارياً إلى اثنتى عشرة ناحية وأربع وعشرين نجحاً غرباً وشرقاً، وفى «دهميت» - إحدى نواحي منطقة الكروز - كان يقطن حوالي ١٢٢١ نسمة. ٨٤٦ إناث و٣٧٥ من الذكور والفئة العمومية (١٢ - ٣٩) لا يوجد أى رجل. بالتالى يزداد تواجد النساء والأطفال والنشيوخ، وللمره أن يتخيل لشباب كثيرة جراه تلك التركيبة السكانية. وعلى العموم كان التقسيم الاجتماعى تقسيماً قبلياً. إن الفرد ينتمى إلى القبيلة وولاءه بكل كل لها أكثر من انتمائه إلى المنطقة أو النجع أو الناحية التى يعيش فيها.

لم تكن دراسة المشايخ فى «دهميت» من السهولة بمكان، فعوامل الانتماء القبلى تؤثر بشدة على أية محاولة لدراسة ظاهرة ثقافية ما فى تلك المنطقة. واللوية بشكل عام مجتمع عاطف للاحتفاليات والمسرح والرقص والغناء، والسواد فرصة لإقامة هذه الاحتفاليات. وفى دهميت ثلاثة أنواع من المقامات:

الأول: أن تأتى رؤية إلى شيخ القبيلة معبرة عن مجيى الحسن والحسين له فى المنام وأمرهما له أن يبني مقاماً فى بقعة ما، وعندما تسمع للقبيلة هذا العلم / الأمر عليها أن تنفذه فى الحال؛ لتبنى للمسجد والمقام ويصبح مزاراً ويقام له مولد كل عام.

النوع الثانى: هو أثر قديم (معبد - حصن - نبات) ويقوم اعتقاد لدى القبيلة أن بهذا الأثر مقام للشيخ فلان محاط بالبركة ويصبح له مولد ومقام.

والنوع الثالث: وهو مقامات الأطفال، فالأطفال يتقنون الكبار فى بناء المقامات الخاصة بهم، ويقومون له الاحتفاليات أيضاً، والكبار يشجعونهم. وللموالد والمقامات هذا الطقوس نفسها فى موالد مصر كلها من بركة وكرامة ونذر وزيادة وفى دهميت رجدها ١٥٥ مقاماً.

وتختتم د. نوال الميرى حديثها حول ظاهرة لافتة للنظر لدى نساء دهميت - بجانب دورهم فى الموالد - وهى اهتمامهم الكبير بالتزيين والذوق الرفيع فى اختيار أدوات الزينة وزخرفة البيوت واللفن فى الزخارف الجدارية والأطباق

الدكتورة ناهد شاكر بابا للدوة، فالنوبة لديها مسيرة حياة على الرغم من كونها نوبية عاشت في القاهرة، إلا إنها ارتبطت بقوة بتلك الأسرول في رحلتها العلمية ونظرتها الحميمة لتلك الثقافة، فكان مشروع التخرج في ديسمبر ١٩٨٥ عن العمارة النوبية، ثم رسالة الماجستير بعنوان «تطويع الزخارف النوبية في العمارة وأطباق الخوص لتلائم أسلوب الطباعة في التريبة الفنية، في كلية التريبة النوبية.

ونقول للدكتورة ناهد شاكر بابا: تصبب هذه الدراسة على العناصر الزخرفية المتنوعة في النوبة والمدرجة على أساليب الأداء والخامات التي نغخت منها المشغولات، وخاصة في أشغال الأطباق الخوص والعناصر الزخرفية الجدارية الملونة في العمارة بهدف توظيفها في إثراء وتنمية الفكر الابتكاري لطلاب التريبة الفنية، عن طريق تناول مدخل التجريب المختلفة والمنفذ بطرق الطباعة بالمناعة والصالحة لتدريس مادة طباعة المنسوجات. وقد حاولت حصر وتوصيف وتصنيف الزخارف في النوبة بوجه عام مع محاولة لتجميع بعض المفردات التشكيلية الزخرفية للعمارة التي لم تتناول من قبل، وقد حاولت الاتصال بالمهتمين بتسجيل التراث النوبي، فأطلب هذه الرسوم نقلت من مركز البحوث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية، وبمعضة نقلت عن مركز الفن والحياة التابع للمركز القومي للفنون التشكيلية، وقُمت بتحليل العناصر الزخرفية للعمارة النوبية باستخدام طريقتين في تصنيف الزخارف النوبية لتحليلها وتوظيفها أولهما: طرز العمارة، وثانيهما: الزخارف المرسومة على سطح العمارة. ولعل أهم ما خرجت به من هذه التجربة هو المزج بين زخارف العمارة وأطباق الخوص النوبية، والإفادة من محطيات إحداهما وتطبيقها على الأخرى يفيد في تقديم تصميمات جديدة مبتكرة.

ويعد أن انتهت الدكتورة ناهد شاكر بابا من عرض تجربتها مع الماجستير وأصلت الحديث عن اتصالها الثقافي بالنوبة، وذلك من خلال دراستها في الدكتوراه تحت عنوان «رموز النوبة: بحث في إمكانية استخدام الكاد (CAD) للزخارف النوبية في النسيج المعاصر، في إنجلترا.

وقد استهدفت هذه الدراسة اكتشاف إمكانات استخدام الموثيقا (الوحدات الزخرفية) من خلال التصميم بمساعدة الكمبيوتر لتصميم المنسوجات، فالهدف الرئيسي هو كيفية ابتكار تصميمات معاصرة مستوحاة من ثقافة خاصة مع المحافظة على بعض المعاني الفنية للموثيقا المستخدمة.

منهم أدهم واتلى، وسيف واتلى، وأبو العيدين، وجاذبية سرى، وبيكار، وصلاح طاهر، ونجلى كامل، وتضحية حليم، وعلى الغازولي، وإنجي أفلاطون وغيرهم. وكان راوى الفيلم الفنان عبدالوارث حسر ومدير التصوير الفنان حسن التلمساني. وبعد أن انتهت الدكتور أسعد تديم من حديثه قام بعرض النسخة التي يحتفظ بها من الفيلم، وممتها ٢١ دقيقة، وكان ذلك خير ختام للنوبة الأولى.

(٢)

وفي النوبة الثانية، قدمت الدكتورة سلوى أبو العلا أسداً مساعد في كلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان - مجموعة من أفلام الرسوم المتحركة من عمل طالبات قسم الزخرفة بالكلية تحت عنوان «حبب النوبة»، وتحدثت عن مراحل عمل هذه الأفلام والتي تبدأ من دراسة الثقافة الشعبية المصرية في البيئات المختلفة ومنها النوبة والواحات وغيرها، ثم خطوات تجهيز الأشكال من مرحلة الرسم بالقمم الرصاص إلى إعداد الفيلم للعرض.

بدأت الدكتورة سلوى أبو العلا قائلة: النوبة عاشت داخلها منذ أواخر الثمانينيات من القرن الماضي أثناء دراستي بالدراسات العليا، ويقيني أن النوبة جزء لا يتجزأ من مصر، ومن ثم فالاهتمام بها وتراثها وثقافتها اهتمام بجزء مهم من التراث الثقافي المصري وبخاصة أن النوبة لها حظ وافر فنياً يعيش بين جنبات أهلها. فقد حاولت الإفادة من الرسوم النوبية على جدران البيوت والمساجد وأزياء النساء والرجال في صنع فيلم رسوم متحركة يعبر عن حقيقة هذه الثقافة التي تعيش في جنوب مصر. وكذا يعرف مدى تأثير الرسوم المتحركة في نفوس المشاهدين الكبار قبل الصغار.

وكانت تجربة هذه الأفلام تبدأ من جمع المادة للتراثية التي قام عليها الطلاب من الميدان، ثم عمل الدراسة والبدء في الرسم بالقمم الرصاص والتجوير وتلخيص الأشكال ووضع ذلك على الكمبيوتر، ثم عمل الحركة وتجهيز للصوت وأخيراً عمل المونتاج. وفي هذه الأفلام القصيرة تحولت الوحدات الفنية النوبية إلى كائنات حية ومرحة. والأفلام من إنتاج وتصوير وتمثيل الطالبات ليس من أجل عمل الفيلم فحسب؛ ولكن لتلمية المشاعر تجاه الثقافة المصرية لدى الطالبات والتفاعل مع البيئة لتكون جيل يتحمل مسؤولية الحفاظ على هذا التراث وتنميته.

واستكمالاً للدراسات العلمية التي أثمرت أعمالاً فنية ودخلت بالمادة الميدانية إلى دنيا الإبداع الفني، وأصلت

السن وهي تقول بطريقة لا تنص: لما المياه نزل نزل نزل المقابر وتذكر موتانا..

ويقول صفوت كمال: أخذت تصريحاً من مركز الفنون الشعبية في شهر أبريل ١٩٥٩، ذهبت إلى أسوان ومعى أدوات البحث الميداني من حذاء خاص وبطارية وسلاح وباقي أدوات الجمع المخصصة كما تعلمت. ذهبت إلى أسوان وأقمت في استراحة الري. كان السد العالي وقها طباشير جيرية على الجانبين، ولم يكن هذا المشروع قد طرح على الساحة العالمية، ذهبت إلى ميضاء المقاويلين العرب. عرفني الحاج عباس عبدالجابر بالأستاذ متولى مفتش اللغة الإنجليزية - وهو أحد أبناء اللوبة - الذي عرفني مواعيد وصول المراكب. وصلت إلى (أبو سمبل) ومنها أركب المراكب لتأخذني إلى قري اللوبة وأعود يومياً إلى أبو سمبل، كان ذلك في ٣٠ أبريل ١٩٥٩ م. ولم تكن مشاكل تهجير أهل اللوبة قد بدأت، ولكن بدأت عمليات الحصر، هذه هي رحلتي الأولى إلى اللوبة.

وفي رحلته الثانية مع الأستاذ حسنى لطفى يقول الأستاذ صفوت: هذه الرحلة المهمة من وجهة نظري والتي أثرت الكثير من تصوراتي عن اللوبة. فقد تعرفت على اللوبة في رحلتي الأولى ومن قراءة دائرة المعارف البريطانية وكتاب رحلات بوركهارت في بلاد اللوبة والسودان، ذهبت لدراسة إنسان اللوبة، عملياً بمنهج علمي، استمارات لبيانات النصوص، وبطاقات للرواة، وهي مازالت موجودة في مركز الفنون للشعبية، ثم قرأ صفوت كمال إحدى هذه البطاقات. البطاقة الخاصة بالمزارع إسماعيل على سالم. وعلق قائلاً: لم تكن نعمل بشكل انطباعي، ولكن كنا باحثين نمتلك المنهج العلمي ومدركين خطوات عملنا، وكان يسألهنا الأستاذ أحمد رشدي صالح مدير مركز الفنون الشعبية، ويشجعنا بنشر أخبار بحوثنا في جريدة الجمهورية. والمادة التي قمنا بجمعها مادة موثقة توثيقاً علمياً، لأن كل موقوف سواء مادي أو من أحد النصوص له تاريخ ووظيفة اجتماعية.

ثم كانت الرحلة الثالثة مع إميل عازر وبه وسمي زغلول، ومنها أدركت وبخاصة في معد نفتراري ذى الأرض الجرائنية ما صله الموسيقىار عزيز الشوان في سيمفونيته «موت رمسيس»، والتي أخذ بعض موتيفاتها للموسيقية التي يعتقد اللوبيون أنها مسووحة من الأغاني التي كانت تؤدى في معد نفتراري.

ويشير الأستاذ صفوت إلى رحلة أخرى مع كمال عيد وسمي زغلول وإميل عازر، فيقول: نقابلنا فيها مع

ثم ناقضت بعد ذلك معنى الثقافة المرفية بصورة عامة، ثم اختيار الثقافة اللوبية على وجه الخصوص، حيث تتميز الثقافة اللوبية بالتحديد الناتج عن الأحقاب التاريخية والثقافات واللغات المختلفة، وأيضاً الأصول الثقافية المختلفة. وقد قامت بعمل مقابلات مفتوحة مع أفراد تعيش في لندن وأبحاث ميدانية مع التركيز على فترة ما قبل التهجير.

ثم قامت بعرض أمثلة من الموسيقىات والزخارف اللوبية في العمارة، وأيضاً الأدوات والألوان المستخدمة الجذابة، مؤكدة على أن الأساليب الشائعة في الزخرفة بين القبائل اللوبية هي لصق أطباق من الصيلى على الحوائط، بحيث يعتمد عددها وأسلوب وضعها على ذائقة ومعتقدات صاحب المنزل، كما يستخدم اللوبيون قوالب اللون لملء فراغات النوافذ بشكل زخرفي. ووجدت أن لكل منطقة لوبية موتيفاتها ورموزها الخاصة، فمثلاً في قرية «قورته» - وهي إحدى قري الكوز - كان الشائع فيها استخدام للدخل، والمراكب، واللجمة، وأصيص الزرع، والحقارب، والسلمك، في زخرفة حوائط المنازل.

وتختتم الدكتور ناهد بابا بالتركيز على وحدة «النخل» كمثال رئيس للثقافة اللوبية المرفية، وذلك عن طريق دراساتها استناداً على علم العلامات والرموز، مؤكدة على أن كل هذه المحاولات الفنية لدخولها الثقافة اللوبية ودراساتها من أجل إحياء بعض الأشكال الفنية التي كانت أن تندثر بفعل التهجير أو اندثرت بعضها بالفعل؛ وأيضاً للتأكيد على أن الخصوصية التي امتاز بها الفن اللوبي هي خصوصية تنمى داخل نسج الفن المصري ككل.

(٣)

وفي الدروة الثالثة، يبدأ صفوت كمال خبير الفولكلور بقوله: أثناء وجودي في برلين عام ١٩٥٨، أدركت أهمية الخبرة الإثنوجرافية من الاطلاع على أطالس الفولكلور العالمية. لم يكن لدينا أى بحث إثنوجرافية مصرية آنذاك. أدركت ما لهذه البحوث من أهمية وبخاصة التي تتوجه إلى دراسة الحياة اليومية بالجمع الميداني. ومازلت أتساءل - حتى الآن - لماذا يوجد لدينا قيود على دراسة الحياة اليومية على مساحة القطر المصري، هذه القيود المفروضة بشكل أو بآخر.. فاللوبة موضوع الشهادات الحية هي اللوبة قبل التهجير، الشهادات الحية التي تقدمها عبر هذه الندوات هي اللوبة الإنسان.. وإنسان اللوبة.. ومازلت أذكر صوت إحدى السيدات من كبار

الممرضتين الراهبتين العاملتين في المستشفى الألماني (المركب المستشفى) من أواخر الأربعينيات إلى عام ١٩٦٣ في التشير وعلاج المرضى من أمالي اللوية، وأيضاً تقابلنا مع الفنانة جاذبية سرى التي كانت ترسم استكشاثات لأمالى اللوية من الذاكرة، وأدركت الطبيعة الإجتفالية لإنسان اللوية في الزواج والموت؛ فالرجل في اللوية يحل ويدهن جسده كاملاً في حالة العرس وأيضاً يحل الرجل في حالة الوفاة وموضوع الحلة متوارث من العهود الفرعونية وهذا ما اكتشف من جثث محطلة ومحناة كاملة في التوابيت الفرعونية، فالحلة أداة تطهير في الزواج وأداة تطهير في الموت لدى إنسان اللوية.

وفي رحلة أخرى تنسم بالخصوصية يقول الأستاذ صفوت: في عام ١٩٦٤، ذهبت أنا وزوجتي إلى اللوية الجديدة لزيارة بعض الأصدقاء من اللوبيين.. قالوا بعدنا عن الليل، وهذا أتذكر كيف يتحول الليل إلى كائن هي والحوار بينه وبين الإنسان، والحوار بين الإنسان والليل مقولة مصرية قديمة.

ويستطرد الأستاذ صفوت كمال: أود أن أشير إلى اهتمامات بعض رموزنا الثقافية بالإنسان اللوبي وثقافته، جهد الباحث أحمد محرم والأستاذ الدكتور سليمان حزين الذي اشترك في تأسيس المتحف الإثنوجرافي بالجمعية الجغرافية المصرية، وجهد شوقي جمعة في تقديم الآلات الموسيقية اللوبية في الفيليزيون، والدكتور حمدي خميس في دراسة أشكال الزخارف اللوبية وبخاصة رمزية الطائر، والدكتور أبو خاطر الشافعي أستاذ الصوتيات في معالجة إصابة السيدات بالصنادع الدائم في اللوية الجديدة، والدكتور عبدالرحمن أبوب في بحثه عن اللهجات اللوبية. جهود كثيرة بذلت من أجل للوية قام عليها علماء وأساتذة وفنانون وأبناء كجزء من الثقافة المصرية بالإضافة إلى جدي سليمان عن الحكايات اللوبية.

ويرصد الأستاذ صفوت الصفات الطيبة لإنسان اللوية: الاعتزاز الشديد بالذات ولذا مست ذاته أو كبرياؤه لا يحتمل.. ويظهر هذا الاعتزاز بجلاء في التعامل مع البيع - أفخر أنواع البيع - يحتفظ لأهل بيته باللوع من الدرجة الأولى وللدرجة الثانية للصنافة، وللدرجة الثالثة للبيع. مزية أخرى تجميل الحياة والزينة واستخدام الألوان الجذابة واللظافة صفة أساسية للحوش اللوبي، والصدق أساسي لا تجد أحد من الأمالي يكذب، وزينة النساء من الذهب تصل إلى سبع عشرة قطعة حلى لكل منها وظيفية جمالية واجتماعية. اللوية متقدمة حضارياً، فلم يحدث حادث قتل على مدار خمسين عاماً إلا حادثة واحدة وقعت على سبيل الخطأ، والأحوال مفتوحة، وقد يتركها أصحابها عدة سنرات.

ولفت الأستاذ صفوت الانتباه إلى أن الخطأ الوحيد الذي وقع فيه إنسان اللوية - وبخاصة النخبة المثقفة - نتيجة هذا الاهتمام بهم محلياً وعالمياً والذي بدأ مع خزان أسوان ١٩٠٢ أنه تصور أن الثقافة اللوبية جزء مستقل، ولم يتفهموا أن تميزهم هو جزء من وجودهم داخل الثقافة المصرية ككل، ولتردد أن لطباق اللوية الشهيرة هي رمز لقرص الشمس المصرية ذات الثقافة الشمسية.

ثم يتحدث الأستاذ حسني لطفي خبير الفولكلور، قائلاً: ذهبت أنا وصفوت كمال إلى البشارية مع الأستاذ هزوك على أن يبدأ خط السير من أسوان. قابلنا مدير سلاح حرس الحدود وطلبنا تصريحاً لدخول الصحراء حتى نصل إلى قبائل البشارية، وقتنا له معنا تصاريح البحث اللازمة، وأطلع عليها ولكنه رفض قائلاً: لكي تدخلوا إلى الصحراء لابد أن يكون معكم عريية وعريية أخرى احتياطي خلفكم، ومعكم خريطة ودليل ولاسكي. إلنا لسه نبهت عن الألمان الأربعة الثالبيين. خرجنا من مكتبه وصفوت يقول لابد من أن نعلم على الجهود الذاتية، نحن نحتاج إلى جمال ودليل من العبادة وهو مصمم تصميماً تاماً، ثم يتفكر في غيرة انفعاله وجود ابن عمدة أحد القبائل البشارية المقيم في أسوان والتي تعتمد عليه القبائل في شراء ما تحتاج إليه من ملح وصناعات، فذهب إليه.

ويستطرد لطفي: ومن أسوان ننتقل إلى اللوية. وهذا أنا لا أرغب في الدخول في أشكال أكاديمية متوترة في المنظور الثقافي لدى المتخصصين في الفولكلور، ولكن أتحدث عن تكرياتي مع صفوت كمال عاشق اللوية والذي يصنع أي شيء في سبيل حبه لأهلها. ولكن من معايشة الإخوة في اللوية، ومن محاولة توطيد الصلة بهم ظهر إحساس غريب، كان يؤرقهم جداً السؤال: هل نحن مدنيون من الحكومة لمناقشة مشكلة التهجير؟ وما موضوع السد العالي؟ وهل سيضطرون للذهاب إلى الصعيد فعلاً؟ قالوا لنا تحديداً: السد العالي في أسوان معنى ذلك أن منطقتنا سوف تغرق لارتفاع منسوب المياه وسوف نهجر من هنا، يقصدون اللوية القديمة. ولابد أن أشير إلى أن أهل اللوية نط ثقافي والصعيد نط ثقافي آخر، العادات والتقاليد بينهما مختلفة. لا توجد خلافات في مركز اللوبيوس ورجال الأمن يقومون بصيد الديابة والأحوال مفتوحة لأحد يقرب منها، وفي الصعيد ظاهرة «النار» وتقاليد خاصة. ومع وجود هذه المخاوف والاسئالات، بدأنا نشغل فعلاً ووجدنا تهارب من كل الناس ومن كل اللغات الموجودة سواء أكانوا من العرب أو النادوجا.

قرية أبو حفصن إلى قرية أندان حوالي ١٦ قرية عند الحدود المصرية السودانية، ثم اللوية السودانية من قرية فرص حتى جزيرة مساي وتقع بدورها إلى مناطق المحس والسكوت، وتنتهي منطقة اللوية عند منطقة الدنامكة عند دنقلة العجوز.

ويستطرد الأستاذ مصطفى عبد القادر: أعرد إلى ما طرحته في بداية حديثي من أنني أريد أن أطرح موضوع اللوية من حيث هي ثقافة متكاملة وبدون توغل في التعاريف والنظريات، الثقافة هي مجموعة من العناصر تشتمل على الأساطير والحكايات والعادات والتقاليد والمعتقدات والفنون وكافة أشكال التعبير، بالإضافة إلى الجانب المادي منها من فنون العمارة والصناعات البيئية وصناعة الأدوات. إن الثقافة اللوية غنية بكل هذه العناصر، إلا أن حاجز اللغة من ناحية، وانغلاق المجتمع على نفسه وبعده عن المركز من ناحية أخرى، كانا سبباً مباشراً في عدم توصيل الباحثين إلى جوهر هذه العناصر والنفائهم بالتقيل من المعلومات. فأية ثقافة مدونة كانت أم شفاهية - تحتاج إلى لغة تعبر عن محتوياتها، ولما كانت اللغة اللوية لغة تخاطب فحسب، حيث ترقف التعامل بها قبل عصر التدوين، فقد يكون الاستدلال بالأمثلة صعباً وغير متيسر. إلا أننا نسوق الأمثلة بالعربية ونذكر بالتوازي معها ما يقابلها في اللوية من أشكال التعبير، ثم قدم عدة أمثلة من الحكايات الشعبية اللوية والأنغاز والأمثال والأغاني بوصفها تكشف عن عناصر روحية مهمة في الثقافة الشعبية اللوية.

وعن القسم الثاني في الثقافة، وهو الثقافة المادية، أشار إلى شهادة المعماري البارز حسن فنحى، حيث قال في أول زيارة له لمنطقة اللوية في بداية القرن الماضي: «إننا أمام حضارة حقيقية لا تتميز فقط بالتجانس والدقة بل الفروع وملاكماتها بشكل رائع للبيئة». وأضاف مصطفى عبد القادر: وقد بلى - رحمه الله - مدينة كاملة على الطراز اللوي في الأربعينيات من القرن الماضي؛ هي مدينة الطرقة، الواقعة على البر الغربي لمدينة الأقصر، وقد حاول إقناع المسؤولين ببناء مساكن التهجير على الطراز نفسه، وبني نماذج لدعوته في أسوان.

ويختتم الأستاذ مصطفى عبد القادر بتقديم الدعوة إلى العمل على جمع وتصنيف ودراسة هذا التراث العظيم، ويقول: ولست وحدى ولا أول من ينادى بهذا، ففي تقديمه لكتاب الأديب الراحل جمال محمد أحمد - حكايات من اللوية، يقول الراحل العظيم الدكتور عبد الحميد يونس: «إننى أدعو إلى الاهتمام بهذه الحكايات الأصلية، لكي تدرس على منهجين متكاملين؛ الأول: للثقافة الأدبية الذى يحقق الذات الجامعية في

ثم يردف الأستاذ لطفي: ما يلتفت للنظر حالة الصدق وأنت تجمع المادة، لا يوجد تزيف ولا توجد معلومة خاطئة أو كاذبة عن حياتهم. حالة الصدق هو الانطباع الأولى الذى أخذته من أول لحظة إلى أن أنهيت الرحلة، بالإضافة إلى الكرم الشديد، وأريد أن أحكى عليكم هذه الحكاية.. ركبنا الباخرة في رحلة العودة واكتشفنا أن اليوم أول أيام شهر رمضان الكريم، وقتت الباخرة في البلد نفسها التى نزلنا إليها أول مرة، وإذا بالرجل الذى شغل بعد ذلك موقع رئيس مجلس اللوية بعد التهجير. سلم علينا وناولنا سبت، نفخ السبت لجد وجبة الإفطار في اليوم الأول من رمضان مكونة من زوج فراخ وخبز.. عدنا إلى القاهرة واحفل بنا الأستاذ أحمد رشدي صالح محدثاً عن البعثة العلمية التى تجوب الجبال والبحار. أنا قمت برحلة وحيدة إلى اللوية، ولكن صفوت كمال كان كثير التردد عليها. ولكنها بالنسبة لى رحلة لا تنسى، ومزال إنسان اللوية يشغل فكرى بمنطقه اللغافى المتميز في سياق ثقافته.

(٤)

وفي الندوة الرابعة، يقدم الأستاذ مصطفى محمد صيد القادر شهادته حول الثقافة اللوية بوصفه أحد أبنائها وواحد من المهتمين بتراتها الحضارية بقوله: إن اللوية من منظوري تختلف عما هو مأثور في الحديث عن اللوية والروبيين، فكل من يبحث عن اللوية يبحث عنها من خلال العادات والتقاليد والأغاني وما إلى ذلك من ظواهر الأشياء، ولكنى سأعرض موضوع اللوية من حيث هي ثقافة متكاملة. ودعوني أبدأ بتمديد جغرافية منطقة اللوية تصحيحاً لكثير من الخلط الذى نقرأ عنه في بعض الكتابات، فليست اللوية هي تلك المنطقة المصورة بين أسوان ووادى حلفا، لكنها تمتد على صغرى النيل بدءاً من الشلال الأول جنوب أسوان وحتى الشلال الخامس إلى الشمال من دنقلة العجوز. ويسكن هذه المنطقة خمس مجموعات، هي من الشمال مجموعة الكفور - وهم كما تقول الروايات يحثرون من قبائل بلى ربيعة في صحراء نجد، وتشغل هذه الفئة المنطقة الممتدة إلى الجنوب من أسوان بامتداد ٤٠ كم وحوالى ١٧ قرية من قرية «الشلال» - وهي ميانا نهري - وحتى الضيق.

ويستكمل الأستاذ عبد القادر: عرب الطوائف هم من عرب أرض الحجاز ويشغلون المنطقة جنوب قرية الضيق وحتى قرية كروسكو بامتداد ٤٠ كم. ثم لفاديجا أو أهل القسم ويشغلون المنطقة الممتدة من جنوب قرية كروسكو وحتى الشلال الرابع بطول ٦٠٠ كم تنقسم إلى اللوية المصرية من

ببيتها الخاصة وهي الدوية. والثاني: النظر إليها بالموازنة بينها وبين الحكايات الشعبية في مواطن أخرى ولغات مختلفة، وذلك بإيجاز الأدب المقارن. ويضيف: ومهما تغيرت البيئة التي أثمرت هذه الحكايات وهي الدوية، فإنها ستظل وثيقة حية على أصالتها.

ثم تحدث الأستاذ محمد سليمان جندكاب- رئيس جمعية المحافظة على التراث اللوي، بالقاهرة - ممتنياً أن يكون حديثه مع الحضور «نسة، كالنوسة الدوية» وهي إحدى منظومات الثقافة الدوية. فعندما يهاجر أحد الدويين إلى المدينة للعمل بها فترة من الوقت، وعند عودته يقوم أهل بطرغ حوش كبير له ولزوجته ويجلسان طوال الليل يحكي لها ما مر به في السنوات التي قضاها بعيداً عنها حتى يطلع عليها النهار وما يحكيان.

ويقول جندكاب: بعد تهجير أهل البلاد بعيداً عن موطنهم الأصلي أصبح التراث الحضاري والإنساني للدوية معرضاً للاضمحلال وربما الاندثار، وأصبح لزاماً على المهتمين بالتراث الدوي من أبناء الدوية أنفسهم وبالتضام مع غيرهم من ذوي الاهتمام أن يحفظوا للإنسانية هذا التراث بالجمع والتوثيق بالسبل المتاحة، وذلك لتوفر المادة للدارسين والمهتمين بالتراث الدوي والذي يؤدي يقياً إلى ثراء الدراسات الفولكلورية والإنسانية. ويضيف جندكاب: ويعد الدويين من أيسر السبل وأقها تكلفة من وسائل الحفظ والتوثيق الأخرى. ولما كانت اللغة الدوية تفتقر إلى قالب محدد للكتابة والدويين، فقد سبق أن جرت محاولات كثيرة للكتابة والنشر، استخدمت فيها تارة أحرف الكتابة العربية، وتارة أخرى اللاتينية. وقد تم طبع إنجيل مرقس باللغتين العربية واللاتينية عام ١٩٨٥ ناطقاً بالصوت الدوي بواسطة الجمعية البريطانية للإنجيل الأجنبي، وتوجد منه نسخ محفوظة في جامعة كامبردج.

ويستطرد جندكاب: لقد عرفت اللغة الدوية مثلاً مثل سائر اللغات الأخرى استعمال الحروف الأبجدية في الكتابة والدويين كما هو ثابت ومحدد من خلال الكثير من المخطوطات والوثائق المحفوظة في بعض المتاحف الآن، مثل القبطي بالقاهرة والمتحف البريطاني في لندن ومتحف برلين في ألمانيا. وترجع أهمية المخطوطات والوثائق إلى فترة العصر المسيحي في الدوية، ومنذ دخول المسيحية إلى البلاد في حوالي منتصف القرن السادس الميلادي، وبالرغم من أن الكتابة والدويين بهذه الحروف توقفت بعد دخول الإسلام في الدوية حوالي القرن الثالث عشر الميلادي إلا أن اللغة الدوية ظلت باقية كلغة منطوقة تتناقلها الأجيال ويستخدمها الأهالي في مجريات أمورهم وممارسة طقوس حياتهم اليومية، وذلك

طوال القرون السبعة الماضية وإلى يومنا هذا، وقد حبا ذلك المتخصصين في الدراسات اللوية إلى تقسيم مراحل تطور اللغة الدوية إلى مرحلتين أساسيتين؛ وهما المرحلة الأولى: التي تميزت بها اللغة الدوية مثل كثير من اللغات الأخرى بمعرفة الكتابة والدويين كما أنها كانت موحدة كما ندلنا المخطوطات والوثائق القديمة الكثيرة التي عثر عليها في مناطق قريبة من الدوية. والثانية: مرحلة اللغة الدوية الحديثة، وهي المرحلة التي تميزت بدخول لهجات عدة تفرعت في الأصل عن تلك اللغة الأم الموحدة إلى لهجات؛ منها فاتيكا وكري وغيرهما.

ويتنقل جندكاب إلى الجهود المعاصرة في جمع وتوثيق الثقافة الدوية قائلاً: لعب مركز الدراسات الدوية والتوثيق دوراً مهماً في هذا الشأن، بل إن أهم أهداف تأسيس المركز هو حفظ التراث اللوي مع العمل الجاد والمدرس على مساهمته وتأصيله وتطويره بكل السبل العلمية المتاحة، ولما كان صرح اللغة هو بمثابة لتيان لكل مظاهر التراث الثقافي لأية أمة، فقد كان ديهي أن يستغل المركز نشاطه باللغة الدوية.

ويستطرد جندكاب بقوله: يقول علماء اللسانيات إن ما يتم استخدامه في الحياة اليومية من مفردات وألفاظ ومصطلحات لا تشكل سوى الذئذ اليسير من المخزون اللغوي العام، وذلك يكون عرضة للقصان والزوال من الذاكرة الجمعية ما لم يدرس ويدون. والعزاء أن اللغة الدوية مازالت باقية معداً، وأن الجهود الفردية لإحياء الكتابة سواء من الدارسين المصريين أو الأوروبيين لم تقطع منذ القرن السابع عشر. وكانت المحاولات تهدف إلى الكتابة من خلال استخدام اللغة العربية أو اللاتينية عوضاً عن الحروف التي بدأت الكتابة بها في العصر المسيحي.

وفي النهاية يشير الأستاذ جندكاب إلى أن الفصل في تأصيل الكتابة الدوية باستخدام عدد أربعة وعشرين حرفاً مستمدة من الأبجدية الدوية القديمة بغية الحفاظ على الإرث، يرجع للمرحوم الأستاذ الدكتور مختار خليل كباره المدرس السابق في كلية الآثار جامعة القاهرة، والذي عكف منذ الثمانينيات وحتى وفاته عام ١٩٩٧ على دراسة اللغة الدوية القديمة، وأنتج مؤلفاً قيماً بعنوان «اللغة الدوية كيف نكتبها، نوقى قبل طبعه، وقام مركز للدراسات الدوية على طبعه وصدر الكتاب عام ١٩٩٨. وقد استخدم هذا الكتاب بوصفه مرجعاً لأول تدريب للمشاركين في دورة تعلم اللغة الدوية، وكان عددهم تسعة أفراد يمثلون أقسام اللوية المختلفة، وبالتعاون مع جمعية المحافظة على التراث الدوي بالقاهرة.

عرائس

الفنانة هدى لطفي

مقابلة أجراها: حسن سرور

ونرى في الستة والعشرين عملاً بمعرضها تتروعا يتخطى المؤلف ويثير التساؤلات حول العلاقة بين أساليب الفن التقليدي والقدرة على توظيفها في الفنون المعاصرة، كيف تستخدم «العروسة» باعتبارها منتجاً أنثوياً في النصوص الفنية التشكيلية ونراها في سياق تاريخي واجتماعي وثقافي قد لا يخطر على بال.....

وكما يحدد الأستاذ الدكتور عبد الغني اللبدي الشال في كتابه «عروسة المولد»: «إن هناك فلسفة عميقة تختفي وراء شكل العروسة؛ فالولادة نفسها فلسفة الحياة، وهي خلق جديد ويحث على قوى وتجديد خلايا الحياة واكتسابها الصلابة والقوة، والعروسة هي قوة الحياة في ريعان الصبا، وهي مصدر الجنس والإخصاب وترمز للإنجاب، وهي قرين الروح في مصدر القديمة للمولود الذكر، والعروسة مصدر الجنو والحنان. هي مركز الرؤية في الأفراح، والعروسة عنوان الحياة.... ولنتذكر عروس النيل، وعروس البحر، وعروسة الحسن، وعروسة الخشب، وعروسة الزواج والنفقة، وعروسة الزار، وعروسة الأطفال، والدمى، وعروسة أحد السف، وعروسة الفصح، وعروسة الخماسين، وشم النسيم.

ونقف مع هدى لطفي في هذه المقابلة على بعض أفكارها التي شكلت معرض «عرائس» في الفترة من ١٢ فبراير إلى ٨ مارس ٢٠٠٦.

لفتت المؤرخة والفنانة هدى لطفي الأنظار بجديتها الفنية ومزاجتها، وإعدادها الجاد لكل معرض، أو مناقشة أو مشروع بحثي، أو مشاركة في العمل الأهلي والاجتماعي. أعدت معارض كثيرة تكشف عن اختيارات نسوية وحداثية في آن، واهتمام بالمدينة والريف على حد سواء، وقدرة على بلورة الفروق بين التفاصيل الدقيقة لعوامل كل منهما، ومناقشة علاقة لملاقة المرأة بالرجل، والمرأة بالمرأة. شاركت في جمعية «بناح لتدريب أولاد الريف والحضر على صناعة الخزف» بالفيوم رئيساً لمجلس إدارتها لثلاث دورات متتالية، مع جهودها في جمعية «أولاد الشوارع»، وجمعية «تنمية المجتمع» بقرية تونس بالفيوم.

وفي تاون هارس، وبعد عامين من البحث والتجريب، ومن السياحة والحوار والانخراط بموضوع «التنوع الثقافي» تقدم معرضها بالندور الأرضي والأول، تعرض مجموعة فنية متنوعة وثرية في الشكل والمضمون، تقع بين أعمال النحت والرسومات والتصوير والصور المطبوعة والقطع المركبة. وتعود «العروسة» للذاكرة بالمعنى الثقافي/ التاريخي، وفي الخلفية معالجة لمسألة استبدال العرائس التقليدية بالمنتجات الصناعية - العرائس البلاستيكية. هذا الجانب السياسي لمنتج ثقافي فريد، وفي إشارة بليغة إلى دور المرأة كحافظة للتراث ومنتجة للأدوات والرموز الثقافية المختلفة.

أود في البداية أن أحدث عن العروسة كمنتج ثقافي وتقليد فني قديم جداً، العروسة في عهود الأسرات الفرعونية موجودة بالمتحف المصري بميدان التحرير، لها أشكال كثيرة ضمن اللعب المصرية القديمة، العرائس متجانية ومتنوعة والعمل للفني في العرائس عمل يرتبط بالثقافة، وعمل تاريخي أيضاً، فعندما كنت أعد المعرض السابق مباشرة بعنوان «يوجد في القاهرة» وجدت عرائس كثيرة مصنوعة من البلاستيك من الصين ومن كوريا ومن أمريكا وبدأت السؤال والتفكير... أين العرائس المصرية التي هي جزء من ثقافتنا. كنا نعملها هنا بالقماش. ومن هنا انتهيت للفكرة... أنا مثلي مثل كل بنت في أية ثقافة أو أي مجتمع لها علاقة «بالعروسة» وعروستى كانت مخصصة. قلت لماذا لا أعمل مشروعاً فنياً للعروسة كأداة ممكن أن تستعمل في الفن المعاصر، ونحن كصفانات معاصرات لا نستخدمها في الفن المعاصر، وبما أن التراث التقليدي كاد أن يندثر، وهذا من نافذة القول فلماذا لا يستخدم الفنانون هذه التقاليد الغنية أو التراث الفني الشعبي التراقي في عمل أشياء لها علاقة بالمجتمع هنا والأن... لها علاقة بالحدثة. إن من نتائج العرومة على مستوى التجارة العالمية أن أصبحت العروسة المستوردة البلاستيكية موجودة وتنتشرها بأسعار زهيدة بخمسة جنيهات أو ثلاثة جنيهات... فأصبح إحياء هذا التقليد الفني «العروسة» في إنتاج الفن المعاصر، موقف يقول بما أن السوق جعلت عروستنا في طريقها للاندثار والموت فلنحييها بالفن المعاصر.

وإذا نظرنا إلى الأمر على مستوى آخر وهو التاريخ الثقافي للعروسة، هناك أشكال للعروسة المصرية وهناك تاريخ وتراث فني غني جداً يمتد من للفن الفرعوني، يحتاج منك إلى زيارة فقط للمتحف المصري، وهناك العرائس للقبليّة وقد قدمتها في لوحة «عرائس قبليّة»، وهناك العرائس الإسلامية، لدينا عروسة جامع أحمد بن طولون بحى الخليفة وعرائسه للكاملة في نهاية أسواره، وقد كتب الأستاذ المعماري حسن فتحى عن هذه العرائس وعن تجريداتها سواء أكان التجريد هندسي أو نباتي يرتبط بالحصارة الإسلامية، ولا يوجد مسجد في القاهرة - مدينة الألف مائدة - يخلو من العرائس، ولعند إلى عمارة المساجد تشرى هذه العرائس التي تميز المسجد والوحدات المجردة، وهذا موضوع دراسي كبير يرتبط بالعمارة في القاهرة أيضاً، ولعند إلى محاضرات أسعد نديم بالمعهد العالي للفنون الشعبية حول الثقافة المادية.

وفي الأحياء الشعبية المصرية، وأيضاً في الريف العروسة الورق عندما يظن أن طفلاً مريضاً أصابته عين

شريرة، وتقوم الأم أو إحدى الخبيرات من كبار السن بشك العروسة بالإبرة ثم حرقها، هذا التمثيل الرمزي لطرد العين الشريرة، وقد تعاملت معه في «الستارة أو العرائس المعلقة» إحدى مكوناتى الفنية داخل المعرض، بالإضافة إلى أنني تعاملت معها خبرات أو ثقافة مجموعة من الحرف التقليدية كحرفة التطريز اليدوي، والخياطة اليدوي، والتجديد، والزجاج المنفوخ، وتلوين الزجاج في أعمالى، فقد قمت بجمع أشكال من العرائس، وهذا الجمع قريب من الجمع الميداني، فأنا أهتم بالميدان، وقد قمت بعمل دراسة ميدانية عن مولد السيدة عائشة في حى الخليفة باعتباره «مولد نسوى» وكيف يحتفل النساء به، وكنت الدراسة باللغة الإنجليزية، هذا بجانب كونى أستاذ تاريخ الحضارة العربية الإسلامية في العصور الوسطى؛ هذا تخصصى الرئيس، ولا يوجد الآن باحث في الدراسات الأدبية أو الإنسانية بعيداً عن الميدان بالمضى الأثروبولوجي، جمعت من المجتمع المحلي كما يطلقون عليه نماذج من العرائس وتقاليد من الحرف.

جمعت بقايا عرائس سوداء مصنوعة في إنجلترا - العرائس السوداء تعود بك فوراً إلى قضية إفريقيا أو قل محى أطفال إفريقيا، ويظهر هذا في التكوين «نيجر بابا - إفريقيا» الأطفال ضحايا الخلف والإهمال والجوع، فى هذا التكوين أو قل - رهن العرائس - تظهر قوة المأساة التي يتعرض لها الأطفال السود إزاء النظرة العنصرية تجاه هذه المنطقة، ووزاء هذا العمل أيضاً رغبة في الحوار الثقافي الذى أسسه التتبع، وفي هذه الحالة تتماثل مع ثقافة تتعرض إلى تجاهل ونظرة عنصرية.

أعود وأقول لك علاقتى بالعرف وتقاليدها ترجع إلى محبتي الشديدة وتقديرى إلى كل من يستعمل «يده» فأنا أحب استعمال «اليده» وأأمل كثيراً ما يصدر من إنتاجها وأود أن أؤكد على إصجابى الشديد بالعرف التقليدية المصرية، الحرف التي يعمل بها النساء والرجال على السواء وتقاليد هذه المهن، أعشق مهنة الصنف، والغضنة، وطرق النحاس، والسجاد والكليم، والزجاج المحقق، والزجاج الملون، ولخط العربى الإسلامى، وعليك أن تعود إلى مسجد قايتباي والجامع الأزرق بحى الجمالية لترى فن الزجاج، ومسجدى السلطان حسن والرفاعى بالقاهرة لترى جماليات الخط العربى.

أعود إلى فكرة الجمع من الميدان في شارع الصاغة بحى الجمالية أيضاً وجدت الشيفة الحديدية تباع للسباح، اشترت واحدة، فكرت أن أشتري أعداداً كافية لعمل مركب

أطلقت عليه «مناهة الماشاة» مجموعة من اللساء فى «المناهة» تم تثبيتهن على أرجل ضعيفة جداً ومهزوزة - مترنحة من الخشب - تكاد تقع فى أية لحظة وتزول أو يزول التكوين... زوال الأشياء فى الحياة المادية أو لتقل معى العقولة الصوفية «كل حال يزول» - شكل المناهة كان ضرورياً، الأرجل الضعيفة - سوف تسقط تقريباً - والسلاسل التى تربط الماشات الحديدية، تشير إلى تعلق الإنسان بهذه الأحوال الزائلة فى أية لحظة، فنحن نصنع القنود والموسمة فى العمل والأسرة والأيديولوجيا وندخل إلى المناهة دوماً.

ومن علاقته بالجمع الميئاني فلننظر إلى لوحة «مان راي 2» ومقولة: «إننى أحذركم لئلا قرأى قرآن رأيت فلا حديث» - رجل المرأة المقطوعة - الرجل الشمال فى إشارة إلى ضياع المشاركة والبناء جنباً إلى جنب الرجل، ومان راي فنان أمريكي فى الأربعينيات مزجت لوحته والتى تشير إلى المرأة مقطوعة الرجل مع الأسطورة الهندية «كالى» الآلهة محررة الإنسانية من الشر أو من عناصر الشر بالتعاون، وهنا فى لوحتي أيد كثيرة ورجل مقطوعة، وأنا مصرية صانعة للوحة وهذا شكل إيجابى للحوار الثقافي الحضارى.

وإذا نظرنا فى الحجرة نفسها ستجد تكوين «دوائر الخلق» أو مراتب الخلق أو دوائر الرحمة التى يقع فيها القلب، ولندعو للتقوى إن الحال زائل والمقام ثابت ومقام الرؤية لدى النفس قد يجلى الأمر أكثر، هذه الأفكار الصوفية أو الرمز اللانهائى.. الخلق مستمر ومتجدد... دائرة القباقيب التى ترمز للمرأة بمعنى ما ضد البلاستيك وأيضاً تدويرها فى هذا التكوين يرمز لجسد المرأة... والجسد جسد سواء أكان لرجل أو امرأة.

وفى الحجرة المقابلة مجموعة عرائس مرسومة ومكررة مثل المعسكر الفرعونية من القعاش مدهونة باللون الأسود ومكتوب عليها بالعبر الفصحى «يا ناس ياقل الرزق لكل، فالرزق والعطاء والرحمة إشارة إلى إيزيس أو أسطورة إيزيس وأرتوديس».

أما عروسة المولد فهذا موضوع يحتاج إلى كلام كثير، فنحن نشاهد عروسة المولد الآن البلاستيكية الكبيرة ذات العيون الزرقاء والشعر الأصفر حيث تم استبدال العروسة - الحلاوة - المصرية التقليدية. أخذت أبحث عن أصحاب هذه المهنة التى أوشكت على الانقراض، نهيت إلى الكثير من الأحياء الشعبية فى القاهرة إلى أن وجدت فى حى باب الشرية فى شارع باب البحر مصنع لصناعة العرائس المبتقى لديها قالب واحد لا يستعمل صنعت منه العرائس المعروضة

فى المعرض ووضعتها بالطريقة نفسها التى كانت تعرض بها العرائس فى الماضى على خشب مدرج من الخشب المبتقى من صناديق البضاعة القادمة من الصين وعليه عبارة «Made in China» والتى تغزو السوق المصرى، فالسوق المصرى لا يشجع على تداول العرائس الحلاوة التى كانت تظهر فيها جماليات المرأة المصرية وخصوبة جسدها وجمالها ووجهها البديع.

أثناء العمل فى هذا المعرض بالإضافة إلى الجمع الميئاني عملت مع سيدات كثيرات بدأت من حى السيدة زينب بالقاهرة، عملت مع مجموعة من النساء واستغرق العمل وقتاً طويلاً وكان نتاجه عروسة السيدة زينب والتى بعنوان «حب مصر Egypt Love» وعلى الرغم من شراء الخامات الكثيرة من قماش وقطن وألوان لم تنفج هذه التجربة إلا هذا النموذج المعروف: «بختية والديابيس»، ثم تعرفت على أم هانى وهى تسكن فى صفط اللين بمحافظة الجيزة، وهى من أصل سواحلى وتعمل بالخياطة، وكونت معها مجموعة من النساء وأنتجت ست عشرة عروسة استطعت أن أقول إنها عرائس من الصعيد برقية طويلة ولها صورة معينة وملابس خاصة وغطاء للرأس، وعملت منها تكويناً بعد أن أضفت إليها بعض العناصر التى أخذتها من عروسة الفيوم من أم محمد الخياطة بالأبجدية مركز يوسف الصديق، وضعتها فى التكوين أمام تكوين الرزق الذى يمثل عروسة خليط من الفيسومى والسواحلى والقاهرى مع التركيز على النموذج السواحلى ذى الرقبة الطويلة، والعمل مع النساء تجربة فى التنمية تحتاج إلى حوار مخصوص.

أما تكوين «عروسة الزار» الخشبية نتيجة حضورى الكثير من الزارات، هذا الطقس الشفائى النسوى الذى يتضمن آلات موسيقية متعددة وملابس ترتبط بالأسباب والأرواح، وهى وزينة خاصة، ومشهد الكرى والصينية... كل هذه العناصر المادية فى الزار بالإضافة إلى حركة الجسد حاولت أن أعبر عنها؛ لأن كل التفاصيل المادية تشارك فى إظهار جانب الاعتقاد فى هذا المأثور الشعبى، وأيضاً إلى حالة الاستمتاع والأثر الذى تحدثه الموسيقى والنص المؤدى.

يبقى موقفى الواضح من التعامل مع جسد المرأة فى لوحتي «ماندلة بن طولون»، و«ماندلة الزمالة»، ورفض فكرة المرأة المانيكان؛ لأننى أرفض التعامل مع المرأة كجسد تجارى وأرفض النظرة النظرية للفنون الخاصة بالمرأة والى لا ينظر إليها على كونها فناً رفيعاً.

first testimony is by plastic artist Dr. Abdul Qader Mohktar. This first testimony is entitled "Folk Tradition: The Basis of National Character and Nationalistic Belonging". The second testimony is by novelist Abdel Monem Abdel Qader under the title: "The Way to Folk Tradition". The third testimony is by poet Samir Abdel Baqi and is entitled "A Prolegomena to a Discourse on Drawing Inspiration". The last of these testimonies is by novelist Yousef Abo Raya and is about "The Creative Text From Ululation to Mourning".

In AL Founoun AL Sha'bia art tour section, we survey the proceedings of three conferences and seminars related to folkloric cultural affairs and folk traditions. We survey first the proceedings of the second scientific conference of the department of Arabic language, faculty of Arts, Cairo university, Beni Sewif branch under the title "Our Ancient Traditions: New Readings". Ikhlas Attala reviews the studies pertaining to folkloric and oral tradition. The review is made up of four sections, the first of which deals with the extraction of theoretical axioms proposed by Prof. Ezz Eddin Ismael concerning the significance of tradition, our attitude towards it and its relation to creativity at the present. The second and third sections tackle two researches by Dr. Ibrahim Abdel Hafez about "Folk Proverbs and Comparisons with Birds" and "AL Sira AL-Hilaila Between Traditional and Modern Fictions". The last section concerns the research introduced by research-worker Mohamad Hasan Abdel Hafez under the title "AL Sira AL Hilalia Between Orality, literacy and Post - Literacy". Then we survey the proceedings of the series of seminars held at the Egyptian society of folk traditions under the title "Nubia Before Displacement". The first seminar tackled the

system of customs, traditions and folk beliefs in Nubia, particularly the festivities and the position of woman in these festivities. Among the participants of the first seminar were Prof. Nawal EL Messiri and Prof. Asaad Nadim. The second seminar revolved upon "Artistic and Ornamental Units of Ancient Nubia, and Their Employment in Modern Plastic Arts and Animation Pictures". Dr. Salwa Abo EL-El and Dr. Nahed Shaker Baba were among the participants. In the third seminar, two senior collectors of Egyptian oral traditions talked about their field recollections as part of the team commissioned by the centre of folk art affiliated to the Academy of arts. These are folklore experts Safwat Kamal and Hosni lotfi. At the end of the seminars, two native Nubians offered their our testimonies about Nubia. These are Mostafa Mohamed Abdel Qader and Mohamad Suleiman Gadkab. The seminars were followed up by Atef Nawar and Haitham Younis and prepared for publication by Ahmad Bahi Edin Ahmad.

The tour also reviews the art exhibition held at Town House Hall downtown by artist Hoda lotfi about dolls. The artist was interviewed by Hasan Sorour and the interview focusses on the doll as a traditional artistic folk product and a source of inspiration in modern plastic arts. The interview also tackled the fate of such a product and how it is employed in handicrafts and its relevance to the issue of modernization in society and how it can confront dolls mode of plastic and other raw materials in China, Korea and the United States.

Translated by:
Dr. Mohammad Bahnasy

60) from the village of Sahel Tahta, affiliated to Tahta centre of Sohag governorate. The material of these texts is classified under several headings such as "Mourning for a brother, a husband or an elder brother", "mourning for mother", Agirl's mourning over her own state, and orphans' mourning".

The Library section in this issue and opens with a distinctive reading by Nabeel Farag of the major contributions of pioneer of folk studies prof. Abdel Hamid Younis. The reading shows the late professor's eminent role in the movement of critical and literary innovations in the earlier years of the second half of the twentieth century and precisely after the July revolution of 1952.

Farag illuminates the late Professor's role in the domain of journalism since his heading of the cultural section of AL-Gamhouria newspaper in 1954 where he made major contributions. Among these contributions are the chances he offered to many new talents and writers particularly short story writers, proposing many new concepts and the correction of old ones while relying on the nationalist Egyptian and Arab legacies in their popular and official versions. The reading includes an interview published for the first time in Egypt and conducted by Ahmad Farag with the late professor in 1979 on the occasions of his having arrived at the age of seventy and the publication of the Folkloric Dictionary in Beirut. The studies of the late professor sprang from his consciousness of the unity of cultural experience which involves a lively spacial and temporal experience and a kind of knowledge in which personal experience interacts with society, the collective mind, conscience and common humanitarian values. This section contains and appendix of selections from the

writings of the late professor at various phases of his eventful academic career such as selections from journalistic articles like "Towards a New Literature," Al Gamouria, 12/12/1953, "Kamel Al Kilany", Al Gamhouria, 20/10/1959 side by side with extracts from his books such as "Folktale", The seven Books or Panjatnitra", "AL-Sira AL-Hilaliya in History and Folk literature, "Our Society", and "Al-Zaher Bebars in Folktales".

The Literary section also comprises a review of layla Mosaoi's book "Urban Culture in The Cities of the Orient: Discovering the Inner landscape of The House" by Alla Edin Wahid. Wahid points out that although the book is addressed to the Western reader and attempts to explain Islamic artistic exhibits at Scotland's national museum as the introduction of the book national shows, it concerns the contemporary Arabic reader in the first place. It draws an emotionally charged image of a society on the verge of transition during the first half of the twentieth century.

AL-Founoun AL-Sha'bia magazine continues to publish testimonies by creative writers concerning the relationship between modern creative arts and oral tradition and that between the creative individual and the community. In former issues, we offered a number of testimonies by creative writers about their literary, cultural and social formation which is closely allied with the oral culture as an intentional or a spontaneous source for their creative activities in plastic, musical and literary works. The creative artist internalizes the various traces in his consciousness, of folktales, songs, drawings, images, customs, traditions, beliefs and social practices. In this issue, we present four testimonies. The

and Fiction". The study is a full-fledged reading of ALi Hamed Al Ghernati's masterpiece. The study starts with a discussion of what is known as "Books of Wonders and Fantastic Phenomena" in Arabic tradition. The writer points out the contents, authorship and dissemination of such books during periods of disintegration and colonialism. He then sheds light on the masterpiece itself and on its author who visited Egypt for the first time in 1114 and travelled to different countries. He has been persuaded by his friend Abo Hafs Amr Ibn Mohamad to collect the wonders that he had seen during his travels in a book form. The wonders which were not seen by the author but conveyed to him by word of mouth are superstitious tales resembling in its nature the fabulous tales of the Arabian Nights. At the end of his study, the researcher casts further light on the importance of the fantastic material as a source of entertainment and an incentive of the spirit of adventure and exploration. The book also contains some geographical and descriptive details about the countries visited by the author.

In the field of material culture, Dr. Salah Ahmad Bahnasy presents an accurate description of "AL-Geniba" (The dagger) which is a distinctive feature of male folk costume in Yemen. Al Geniba is a material and social status symbol. The common saying has it that "a man is judged by the dagger he places on one of his sides". Dr. Bahnasy investigates the various aspects of that item of material culture, starting with the archeological evidence which proves that Yemeni people made use of that item since ancient times. He also casts light on its social and scientific value and its various uses on festive occasions. Then Dr. Bahnasy offers an accurate description of the

constituent parts of AL Geniba (the spearhead, the blade, the sheath and the belt).

Prof. Susan AL Said Yousef presents a study entitled. "Woman and Identity: A Study in Siwa Oasis". The study is a folkloric cultural reading of the Siwa woman and evaluates the dramatic performance of these women on various festive occasions and through tribal kinetic movements such as waking, talking and cooking in addition to the symbols manifest in female handicrafts. Dr. Al Said relies on the historical method and presents a historical survey of the oasis. She has also benefited by the descriptive method through field trips in which she participated in 2000 and 2001. Such trips made it possible for her to witness the various social occasions in the oasis. The study aims at outlining female culture in the oasis. This could pave the ground for preserving woman's cultural legacy instead of distorting and wiping out her identity and making society part of alien cultural forms which are not in line with the historical, social and cultural context of the Egyptian society with its inherent customs, traditions and specific civilizational character.

From the field of studies, we move on to the textual field. The issue comprises two sets of field - collected folk literary texts. The first set is entitled "Tales and Stories: Nubian Folk Texts". The first tale is entitled "Satan" and the second is "The Hawks' Daughter". The two tales are collected by Amr Othman Khidr and narrated by sheikh Abdel Rahman Ismail (aged 75) in August, 1967. The second set is "Mourning: Folk Texts from The Sohag Governorate" and comprises a number of folk elegies known as Adid (mourning texts) collected and documented by Ahmad AL Leithy and narrated by Ateyat Megaly AL Deeb (aged

similarities obtaining between the two discourses such as similarities in terms of the language employed in the theatre and that of folk texts.

Under the title "Omani Legends and Folktales", Dr. Asia Bent Nasser Ibn Seif AL bo ALi presents a formalistic and thematic study of two types of Omani folk narratives. The first is a specimen of Omani legends and is entitled "Half Gold and Half Silver". The second is a specimen of Omani folktales and is entitled: "Fadel or Ramado".

After offering detailed presentation of the two specimens, Dr. Asia provides an analysis based on Propp's structuralist and morphological method. The study falls into two sections. The first section comprises a formalistic study and involves two levels: The first level constitutes the artistic elements represented by characterization, events, space, time and language. The second level represents functional units such as the unit of warning to the hero, that of inflicting harm upon the hero and his victimization and that of the hero's lack for something in addition to other units of which legends rather than folktales are representatives such as the forces opposing the hero and the unit of the taboo-breaking hero. The second section of the study is based on content analysis and tackles the symbols employed in the two narrative types such as the symbolism of number three, the symbolism of number seven, the symbol of the horse, symbolism of magical instruments, and symbolism of evil and of happy endings.

A number of questions stand behind the morphological analysis upon which the study is founded: To what extent do such tales represent a collective cultural product expressive of a social group as an emotional identity? To what extent do these tales play a role in having an impact on the folk beliefs

of the Omani people and revealing a philosophy relevant to a deep human experience in both its psychological and societal dimensions? How could the tale engage with the present? Or How could people project into these tales what they could not realize in reality?

Then we move on to a study by Dr. Al Sayed Hamid entitled "Transparency and Ethnographic Writing: A Study in Word and Meaning". The study tackles the methodological foundations which an anthropologist must be committed to while conducting his field research so as to fulfill the aims of his research in a way having no effect on ethnographic realism and objective truth or authenticity, i.e. he must guard against the possibility of subjective influences and the problem of belonging to his native community as an insider. Within this framework, Dr. Hamed concentrates on the oral field of the community under study - its dialect and kinetic, symbolic, epistemological and historical dimensions.

The study then tackles the proverb as a folk oral genre and surveys the proverbial types related to patterns of social relationships such as kinship patterns together with other patterns associated with the culture and symbolic significance of folk proverbs, Dr. Hamid attempts to apply and test the validity of theoretical concepts which occurred in his study particularly the concept of the relationship obtaining between oral performance and the epistemological models within the minds of the individuals belonging to a specific local community.

From the field of orality we move on to the field of written literary folkloric tradition. In this regard, Dr. Shawki Abdel Qawi presents a study entitled "Tohfah Al Albab and Nokhb it Al Egab Between Fact

This Issue

The issue comprises six different folkloric studies. The first study is by Dr. Sami Soliman Ahmad and tackles "The Discourse of Authenticity Between Folk Art and Theatre Criticism in Egypt, The Phase of Origin". The study interfacially relates folk art studies on the one hand with theatrical criticism on the other. It poses a pivotal question about the impact of folk art studies on the discourse of Egyptian, sociological dramatic criticism in the period from 1945 up to 1967. It is at this period that the two fields intersected for the first time in the history of modern Egyptian culture. Coupled together, the two discourses sought to achieve authenticity in an attempt to find roots for modern literary genres.

The study is based on the assumption that the phenomenon of creative originality involves many formative processes in which different creative artists of modern literary genres draw inspiration partially or completely from aesthetic elements drawn from folkloric literary genres. This is motivated by a desire on the part of these artists to break away with the fetters of cultural dependence. This could be said to have taken place during the period mentioned above which witnessed three stages: first, the establishment of a cultural base for the study of folk arts within the

precincts of the university. Secondly, The emergence of a number of thespian experiences and dramatic texts which drew heavily on the aesthetic and performative potentialities of literary folk art. Thirdly, the formation of a new sociological dramatic discourse.

The study handles the origin of folk art studies from 1945 up to 1967. The research - worker comes to important conclusions which stress the role of these studies in paving the ground for playwrights and theatre critics to benefit from folk literary and performative forms by focussing on folk siras (legends) and folk tales and forming a conception which conceives of folk art forms as essentially thespian forms. This was paralleled by a survey of the dramatic texts and of the formation of a sociological critical dramatic current.

The study then offers an analysis of the way through which authentic aspects in folkloric studies were transferred to sociological, critical and theatrical discourses. The study then tackles the diverse elements associated with the distinctive nature and function of the theatre. It also analyzes the assumptions proposed by folkloric research - workers and theatre critics so as to outline the relations and



No: 70,
April - May - June 2006

AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA FOLK-LORE

*A Specialized Refereed Magazine
Founded and edited by
Abdel-Hamid Yunis, in January 1985
and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif*

Chairman of GEBO
Nasser El-Ansary

*Chairman of the Egyptian Society
of Folk Traditions & Editor-in-chief*

Ahmed Ali Morsy

Deputy Editor-in-chief

Safwat Kamal

Managing Editor

Hassan Surour

Art Director

Nagwa Shalaby

Editorial Secretary

Mohammed. H. Abdel-Hafiz

Editorial Board

Ahmad Abo Zeid

Ahmed Shams Eddin El-Hagagy

Asa'ad Nadim

Abdel Rahman El-Shaf'ey

Abdel-Hamid Hawass

Esmat Yehia

Mohammed. M. El-Gohary

Mostafa El-Razaz

Nawal El-Messiry



AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK - LORE



مطابع
الهيئة
المصرية
العامية
للكتاب
خمس جزيئات